الحق أقول لكم

غصن حور

أنا عائد من موسكو ، أكتب هذه الصفحات وحولى مجلدات تحتوى على صور متحف « الإرميتاج » ومتحف پوشكين ، وصور ليننجراد وموسكو ، وأوراق متناثرة وكراسات ، هى برامج حفلات مسارح « البولشوى » ، و « المالى » ، ومسرح الفن ، ومسرح جوركى ، وأوبرا ليننجراد ومسرح الأطفال ومسرح پوشكين ، ومسرح ستانسلافسكى ــ نيروف دانشنكو .

وأمامى مجموعات من الأسطوانات : أوبرات مسورجسكى وبورودين ، وسمفونيات تشايكوفسكى وشوستاكوفتش وبروكوفيف ، وكونشرتوات رحمانينوف وجلازونوف وشوستاكوفتش ، ومدونات للموسيقى الروسية المعاصرة .

وازدحم المكتب بمؤلفـــات ألكسى تولستوى ، والعدد الأخير من مجلة الآداب السوفيتية ، ومجلة « الثقافة والحياة » ، وكتاب عن ثورة أكتوبر سنة ١٩١٧ ، وكتب أخرى عما حققه الاتحاد السوفيتى فى أربعين عاماً من تقدم فى شئون الإنتاج الفكرى والفنى ، إلى جانب تقدم العلوم والصناعات ، وتطور الزراعة ، والاقتصاديات عموماً .

أكتب هذه الصفحات وسط هذا الزحام الثقافى ، وأتطلع إلى بقية أزهار جئت بها من موسكو ، ربيبة الصوب عاشت فى دفء البيوت الزجاجية ، وقاومت الجو البارد فى مطار « ڤنوكوڤو » ، والجو المعتدل فى الطيارة النفاثة « توبولوف ١٠٤ » وفى براج ، وما زالت تقاوم حتى غلبها الربيع المصرى ، فهى تودع الحياة أمام عينى .

عقد قلمى ، فلا أعرف من أين أبدأ ، وإذا بفرع شجرة حور تطل ساقه من أحد المجلدات ، الكبيرة وعنوان هذا المجلد هو :

« يسنايا پوليانا »

أخرجت غصن الحور ، ووضعته أمامى أتأمل خضرته النادرة فى شتاء روسيا ، وجليدها الناصع البياض ، ثم قلت : أبدأ من هنا ، من عزبة « يسنياپلينا » كما سمعت الروس ينطقونها ، وهى على قيد عشرين كيلومتراً من مدينـــة تولا التى تبعد عن موسكو إلى الجنوب مائتى كيلومتر .

أبدأ من غصن الحور عندما كان واحداً ضمن عشرات ومئات تغطى بقعة من الأرض بين أشجار عارية من أوراقها ، يغطيها جليد هذا الشتاء المتأخر ، والمطر يتساقط رذاذاً ، وأمين متحف ليون تولستوى ينحنى بخشوع ليلتقط لى هذا الغصن ، من فوق قبر الكاتب العظيم ؛ ليقدمه إلينا جزاء وفاقاً على حجيجنا الطويل إلى البيت الذى عاش فيه تولستوى أغلب حياته ، وخرج منه ذات يوم من أيام سنة ١٩١٠ ، مجتوياً الأسرة والعيال والبيت ، ضارباً فى وجه الأرض ، لا يلوى على شىء ، ولا يعرف خبراء حياته ماذا كان ينوى . . . ومات تولستوى فى بيت لناظر محطة سكة حديدية ، بالتهاب رئوى . وعاد جثمانه إلى « يسنايا پوليانا » ليوارى بالتراب بين أشجار عزبته خارج الكنيسة ، وكانت قد ألقت عليه الحرم ؛ نصب قبره أغصان فى الشتاء ، وأزهار الأصدقاء والمريدين والحجاج فى الربيع .

احتفظت أسرة تولستوى بالمنزل كما تركه الكاتب

والفيلسوف الروسى ، وحولت الحكومة السوفيتية المنزل والعزبة ، وما بها من منازل ، إلى متحف قومى ، وأقامت على حراسته أمناء على ذكراه .

تبدأ الزيارة بجلسة مع مدير المتحف ، نناقش مؤلفات تولستوى ، وآراءه فى المجتمع والفن ، ثم يقودنا الأمين إلى المنزل العتيد يستحضر ذكريات صاحب المنزل ، ونمر بحجرات البيت خطوة خطوة : هنا كتب « الحرب والسلام » ، وهنا ألف « أنا كارينين » ، وهنا كانت الأسرة تقضى أمسياتها ، وهذه صور جده لأمه ، وصاحب هذا البيت أصلا الأمير ڤولكونسكى ، وهذه صورة جده لأبيه ، وإذا الأمين يتلو عليك فقرات من « الحرب والسلام » يرسم فيها تولستوى صورة الأمير ڤولكونسكى والد أندريه ، وقد اتخذ جده لأمه نموذجاً لهذه الشخصية النبيلة الشاعرة ، الفيلسوفة .

ونتنقل فى حجرات المنزل بين صور الأسرة ، وأصدقائها ، ونقف بمكتب تولستوى وعليه الكتب التى كان يطالعها ، والكتاب الذى تركه مفتوحاً لينطلق من عقال حياته البورجوازية إلى غير رجعة .

والكتب تملأ الدار ، كل غرفة فيها ، نلقى نظرة على بعضها فإذا تولستوى يطالع كل شىء : كتب العالم القديم ، آسية وأوروبا ، وكتب العالم الجديد ، بلغاتها الأصلية ، وفى ترجماتها ؛ فلم يكن تولستوى مجرد عبقرية تخلق الأدب من صميم نفسها خلقاً ، كما يظنه الناس شأن العباقرة — ومصيبة هذه الكلمة فى لغتنا أنها نسبة إلى وادى عبقر ، يعادلها فى لغتنا العامية كلمة « مخاوى الجن » ، فهى تعنى أن العبقرى رجل غير محتاج إلى ثقافة ولا إلى اطلاع ؛ ما حاجته إلى كل هذا وسكان وادى عبقر يتكفلون له بكل شىء — كان تولستوى قرّاء ، مستقرياً ، باحثاً ، مفكراً ، إلى صفاته الأخرى : من قوة العارضة ، إلى دقة الملاحظة ، وإلى تجاربه فى حياة بدأها ضابطاً ، فى سلاح المدفعية . ويفتح الأمين كتب الهنود المقدسة ، « الريجفيدا » ، و « الأوبانيشاد » ، مترجمة ، وكتباً باللغة العبرانية ، وكان تولستوى قد درس فى شبابه اللغات الشرقية ، وحذق الفرنسية والإنجليزية والألمانية . وأضع يدى على ترجمة فرنسية للقرآن ، فأفتحها عند علامة فيها ، وإذا تعليقات بقلم الرصاص الخفيف ، عرف الأمين أنها خط تولستوى .

وهنا فى الدور الأرضى أسجى جثمانه ، قبل أن يحمل إلى مقره الأخير بين أشجار غابة « يسنيايـﭙـلينا » السامقة .

وأسأل الأمين الذى كان يحدثنا عن الكونتات والأمراء من أسرة تولستوى ، فأقول له : ولكن خبرنى : ماذا فعلت الثورة بهذه الأسرة الأرستقراطية من أبناء تولستوى وبناته ؟ فأجابنى : احتفظت للكونتس تولستوى بمعاشها الذى كانت تتقاضاه من الحكومة القيصرية وحرص لينين على إمداد العزبة بالقوت إبان مجاعة سنة ١٩١٩ ، وجاء الرئيس كالينين نفسه يزور العزبة .

ثم سرنا بخطوات وئيدة فى معارج الغابة ، تحت رذاذ المطر ، لنرى الركن الذى كان يجلس فيه تحت شجرة إلى فلاحيه ، واتجهنا إلى مثواه الأخير .

من بين كل هذه الكتب والمجلدات والأوراق والمدونات الموسيقية والأسطوانات ، أعتبر غصن الحور الذى حملته من قبر تولستوى فى « يسنيا پوليانا » أعز هدية عدت بها من رحلتى الروسية .

* * *

الرواد

والذكرى الثانية التى أعود بها من الاتحاد السوفيتى هى شارة « الرواد » ، وهم غلمان المدارس وبناتها ، يقضون أوقات فراغهم فى قصور أعدت ، ومنازل جهزت ؛ ليتابعوا فيها هواياتهم . ولك أن تتصور أى نوع من هواية التلاميذ ؛ فإنك واجد لها فى قصور

الروّاد حجرات وأدوات وأساتذة وأسطوات : من الموسيقى والغناء الجماعى إلى الألعاب الرياضية ، ومن قاعات لدراسة الفلكلور ، والفلك ، والجيولوجيا ، والحيوان والنبات ، إلى الورش أعدت بالمخارط ، ومن الملاعب ، إلى قاعة الاحتفالات .

استقبلنا رواد القصر الكبير فى لينينجراد ، صبياناً وبنات ، ورشقت الفتاة شارة الرواد فى عروة سترتى ، وسلمتنى مجموعة صور للقصر ، ثم مررنا بقاعة التمثيل ، واستمعنا لدرس فى الفلك ، جبنا فيه الفضاء ، ورحلنا إلى المريخ ، وعدنا منه مارين بالقمر ؛ وإلى درس فى جيولوجيا جمهوريات الاتحاد ؛ ثم دخلنا الورش ليطلعونا على نماذج سيارات وطيارات وسفن ، وقاطرات ومحاريث وجرارات وروافع ، كلها تتحرك بالكهرباء ، وبغير الكهرباء ، وكلها من صنع الشباب بإشراف الأسطوات .

ويأخذنى الغلمان والفتيات لأرقص معهم ، كالفيل بين الغزلان ، رقصة الرواد . فاليوم عيد ميلاد لينين الثمانون . وننتقل إلى قاعة الاحتفالات ، فأجلس بين أصدقائى الصغار نستمع إلى غنائهم الجماعى فى ذكرى فلاديمير إليتش ، وإلى تمثيليات يقومون بها ، تصور فترات من حياة لينين غلاماً ، وتمثيليات يقوم بها ممثلون كبار ، أحدها منظر مقابلة بين هـ . ج ويلز . وفلاديمير أوليانوف ، وهى مقابلة تاريخية معروفة .

وكانت تتخلل الأغانى والتمثيليات أشعار لمايا كوفسكى شاعر الثورة ، يلقيها ممثل كبير ، بصوت أجش ، ولا أفهم مما يقول ، إلا ما يحس به قلبى . وما علق بذاكرتى من أشعار مايا كوفسكى فى تصوير ثورة الشعب الروسى على الاستبداد والاستغلال ، إنه شعر له وقع المطارق ، وإيقاع أقدام الثائرين .

سبعة ملايين روبل — قرابة ربع مليون جنيه — تصرف على قصر واحد من قصور الرواد ، وهو القصر الأرستوقراطى الذى زرته فى لينينجراد . والرواد نظام عريق فى الاتحاد السوفيتى ، بدأ مع الثورة يربى فى الشباب ملكاته ، ويخلق منهم الرجل السوفيتى والمرأة السوفيتية Homo soveticus ، وهو بجميع بلاد الاتحاد امتداد « لقاعات الدرس » وتحقيق لهوايات الشباب .

وعندما سألت مديرة مدرسة « الباليه » العليا بموسكو عن طريقة اختيار التلاميذ والتلميذات لمدرستها ، قالت لى : إن نظام الرواد يوجهنا إلى بغيتنا ، ولا يبقى علينا إلا أن نجرى الامتحان ونتخير من بين المئات المتقدمين ، الأربعين أو الخمسين تلميذاً وتلميذة الذين نعدهم لدراسة « الباليه » .

وكانت هذه الكلمة من مديرة مدرسة الباليه هى التى وجهتنى إلى الاستفهام عن نظام الرواد ، وإلى أن أطلب زيارة محلة من محلاتهم ، فاختارت لى وزارة الثقافة أفسح محلة وأكبرها فى لينينجراد .

* * *

لنين فى مدينته

و « سمولنى » اسم مدرسة لبنات الأرستقراطية القيصرية فى طرف من أطراف لينينجراد ، اجتمعت فى قاعتها الكبرى أول حكومة ثورية للعمال والفلاحين ، أى أن أربعين عاماً من حياة الاتحاد السوفيتى ، وجهاده المضنى ، ومقاومته للحصار ، ودفاعه عن حومة الوطن ، وإنشائه للخمس عشرة جمهورية التى يتألف منها الاتحاد ، أربعين عاماً هذه بدأت فى « سمولنى » حيث عاش لينين فى الأيام الأولى من الثورة ، ومن هنا وجه حركتها ، إلى أن تقرر نقل دار الحكم من عاصمة بطرس الأكبر إلى موسكو ، العاصمة القديمة .

ذهبنا لزيارة « سمولنى » ، مهد الثورة البلشفية ، وجلسنا فى قاعة السوفييت الأولى نستمع لشرح أمين المتحف ، وقد احتفظوا للقاعة بمعالمها كما كانت فى أكتوبر سنة ١٩١٧ ، ما عدا صورة كبيرة للنين بمعطفه

وكاسكيته ، وهو واقف إلى جوار نهر يعترضه مسقط مياه منخفض ، وكأنه يعد ببناء الخزانات لإمداد الصناعات بحاجتها من الكهرباء . . ويضيف أمين المتحف : « لقد سخروا منه ، وهو يتحدث عن تصنيع الروسيا ، وهذه الصورة تتحدى ، وحقائق اليوم حكم بيننا وبين الساخرين » .

ثم انتقلنا إلى حيث عاش « ڤلاديمير إليتش » : غرفة ضيقة بها « كنبة » وكرسيان ، ومكتب صغير — على ما ببناء مدرسة سمولنى من غرف واسعة كبيرة للفصول — يفصلها قائم خشبى إلى ركن به سريران سفريان : أحدهما للسيدة « كروبسكايا » زوج لنين والآخر لڤلاديمير إليتش .

هنا عاش منشئ الاتحاد السوڤيتى !

وفى البهو الموصل لهذه الغرفة ، زينت الحيطان بأصول البلاغات والمنشورات ، ومسودات القرارات الأولى للسوڤيت .

فليحتفظ كل منا برأيه السياسى — والروس المضيافون من أحرص الناس على احترام آراء ضيوفهم ؛ فهم لايحاولون معهم دعاية ، ولا يشيرون إلى السياسة من بعيد أو قريب — ولكن بساطة هذه الغـــرفة ، وحقارة أثاثها ، جعلتنى أقاوم دموعاً تكاد تطفر من عينى .

وقد عرفت هذا الشعور كل مرة أزور مسقط رأس عظيم ، أو مخدعه ، أو مكان عمله : مسكن بيتهوفن فى « هايلجنشتات » ، والبيت الذى ولد فيه موزار فى سالزبورج ، ومسقط رأس نابليون بونابارت فى أجاكسيو . . . وقريباً جدا « يسنايوليانا » حيث عاش وكتب ليون تولستوى !

هنا فى الغرفة الضيقة البسيطة عمل رجل من رجال التاريخ ، فغير وجه العالم فى مساحات واسعة منه ، وسوى حياة مائتى مليون من البشر !

ولا أكذبك : لقد رأيت لنين فى « سمولنى » ، وأحسست به أكثر مما رأيته فى جثمانه المحنط داخل قبر من المرمر الأحمر مستند إلى أسوار الكرملين الحمراء .

فى المدفن المرمرى بالميدان الأحمر ، رأيت لنين مسجى فى بذلة « البروليتاريا » السوداء ، وإلى جانبه يرقد يوسف ستالين فى بزته العسكرية ، يقوم عليهما الحراس صامتين ، وندور حول الضريح البلورى مع آلاف الناس التى تحتشد ظهر كل يوم لتحج إلى قبر « لنين وستالين » .

للمنظر رهبته وجلاله ، ما فى هذا من شك : فعلى قيد أشبار منك يرقد جبار من جبابرة الإنسانية ، وصانع من صناع التاريخ الكبير ، بذاته ، وجبهته الواسعة ، ولحيته « السكسوكة » . . .

ولكن فى الغرفة البسيطة الأثاث فى « سمولنى » ، رأيت بخيالى ڤلاديمير إليتش حيا ، زعيماً ، وقائداً ، وثائراً .

أما الجثمان فى الضريح الأحمر ، فقد أكد لى ما كنت أعرف : فالموت ستر ، وما أحسن ما نعمل إذ نوارى موتانا بالتراب ، دون توان ، فلا نعمل حتى ما يعمله الآخرون من عرض جثمان المتوفى لتكريم الأقرباء والأصدقاء ، قبل الدفن .

نظر إلى رفيقى السوڤيتى ، وقال فى لهجة عتاب رقيق : ولكننا أخذنا هذا عن أسلافك الأمجاد .

ولم أرد مساجلة رفيقى ؛ لأنه لم يزر مصر بعد ؛ فهو لا يدرك كيف كان أسلافى الأمجاد يغيبون موتاهم فى قبورهم . . . بعد التحنيط !

متحف بوشكين ، وقاعات ترتياكوف

أظننى بدأت أطالع الأدب الروسى مترجماً ولم أتجاوز السابعة عشرة ، وعرفت الموسيقى الروسية طريقها إلى قلبى من أول وهلة ، منذ سمعت أول مقطوعة روسية ، وكانت افتتاحية « رسلان وليودميلا » من موسيقى «جلينكا» وكنت فى الثامنة عشرة .

ولم أتوقف عند الأدب الروسى السابق على الثورة ، ولا عند موسيقى تشايكوفسكى ، والخمسة الكبار ، بل حاولت ما استطعت إلى ذلك سبيلا أن أطلع على الأدب السوفيتى والموسيقى السوفيتية ، فعرفت أسماء فادابيف ، وسيمونوف ، وأليكسى تولستوى ، وإيليا إرنبورج من الكتاب ؛ وكابالفسكى ، وجليير ، وأسافيف ، وبروكوفيف ، وشوستاكوفتش ، وختشاتوريان من الموسيقيين .

ولكننى لم أستطع أن أحب المدرسة الروسية فى التصوير ، كما رأيتها فى قاعات « ترتياكوف » ، مع أنها اشتهرت ببعض أسماء كبيرة ، أهمها « ريبين » ولكن « ريبين » ، ومدرسته ، مع حذقهم البالغ ، وسيطرتهم الكاملة على فنهم ، يرسمون الوقائع ، ويصورون القصص ، أى أن الموضوع يتغلب على فن التصوير فى أعمالهم . وقد لاحظت المدرسات يقضين لحظات طويلة أمام اللوحات الكبرى يشرحن لتلاميذهن « قصة الصورة » . وأفضل لثقافة الشباب الفنية ، وتنمية حاسة تذوق الجمال عندهم ، أن يوجه المدرس انتباهه إلى الخطوط والألوان ، بدل أن يصرف تلاميذه إلى متابعة « الحكاية » وراء الصورة ، مثلما نفعل مع تلاميذنا بالمتاحف ، عندما ننسى الفن لنقص عليهم « حكايات » التاريخ .

ولكننى تمتعت بمتحف ترتياكوف وأنا أطلع على الفن الروسى القديم : فقد حذق الروس رسم الإيقونات ، ويشعرك تنفيذهم لها بإحساس دينى عميق . ولقد قضيت أغلب وقتى أفحص هذه النماذج النادرة من الفن الدينى ، ولعل هذه الزيارة هى التى بعثت فى نفسى الرغبة لزيارة دير « زاجورسك » إلى الشمال الشرقى من موسكو ، وعلى بعد نحو مائة كيلو متر .

وكان من المفيد أن أحقق فى أعمال مصورى القرن التاسع عشر ما عرفته بخيالى وأنا أطالع الأدب الروسى ؛ فقد اطلعت على « صور » الحياة الروسية كما تخيلتها من مطالعاتى لپوشكين ، وجوجول ، وجونشاروف ، ودوستويفسكى ، وتشيخوف ، وترجنيف ، وليون تولستوى ، فرأيت صور « الترويكا » و « الدروشكى » ، و « الداتشا » و « الساموفار » ، وقد عرفت هذا الأخير فى طفولتى باسم « الصماوور » .

وأخيراً ، كان خليقاً بى أن أرى فى متحف ترتياكوف أصول صور الموسيقيين التى أعرفها جيداً من الكتب : صور مسورجسكى ، ورمسكى – كورساكوف ، وجلنكا ، وسيزاركوى ، وبورودين ، وروبنشتين .

أما متحف پوشكين فهو أعظم متاحف موسكو ، يحتوى على آثار نادرة لكثير من الحضارات التى تداولت تاريخ العالم ، ومنها الحضارة المصرية القديمة . وبه مجموعة من الأقمشة القبطية لم أر لها مثيلا فى اكتمالها ، كما أن مجموعته من صور مقابر الفيوم – تلك الروائع الملونة على الخشب ، التى كانت توضع مع توابيت الموتى فى العهد المسيحى – تعد من أغنى المجموعات المعروفة .

ومدارس التصوير الأوروبى ممثلة خير تمثيل .

ولكن ظاهرة هامة فى متحف پوشكين نبهتنى إلى إهمالنا المعيب لإعداد وسائل التربية الفنية الصحيحة ، ولا أفهم كيف غاب ذلك عن أعين أساتذة الفن عندنا !

متحف پوشكين حرص على أن يكمل مجموعاته « الأصيلة » ، بنماذج ، ونسخ ، ومصبوبات ، من متاحف العالم . وأشهد أن من الصعب أن تنشئ متحفاً للصور على أساس « الصور المنقولة » – ولم يحاولوا هذا الأمر فى متحف پوشكين – ولكن الفن ليس صوراً فحسب . الفن تماثيل ، وحفر بارز ، وحفر عميق وعمارة ؛ ومتاحف العالم كلها يمكن أن تبيعك « نماذج مصبوبة » من كل ما تحتويه من التماثيل ، والحفر ، وقطع البناء .

متحف پوشكين لم يتردد فى أن يعرض آثار حضارات العالم القديم كلها ، معتمداً أولا على ما عنده من قطع أصيلة ، وثانياً على ما اقتناه من النماذج المصبوبة لعيون الآثار فى العمارة والحفر ؛ وبذلك يرتاده التلاميذ ليحيطوا علماً بغير قليل من مظاهر الحضارات فى آشور وبابل ومنف وطيبة ، وأثينا وروما وفلورنسا .

ونحن فى مصر ، ما زلنا نقصر حتّى فى تنشئة أولادنا على فهم فنونهم المصرية القديمة ، والقبطية ، والإسلامية !

* * *

حصار تسعمائة يوم

مدينة بطرس الأكبر ، سانت بطرسبورج ، فپتروجراد ، وأخيراً لننجراد ، لا تذكر فى مكان من العالم ، إلا يرد على الخاطر اسمان : نهر « النيفا » ، ومتحف « الإرميتاج » . ولكنى بدأت زيارتى للمدينة الجميلة ، بعد دورة واسعة فيها ، بمتحف « تاريخ لننجراد » ؛ لأن « الإرميتاج » كان فى عطلة صباح وصولى إلى المدينة التى أنشأها بطرس الأكبر .

ولقد حرص الأمناء على أن أزور بالتفصيل تاريخ إنشاء المدينة ، ثم الأقسام التى تصور حياتها الاجتماعية والفنية ، فى القرن التاسع عشر ، وأخيراً القسم الذى يسجل بطولة لننجراد تحت حصار دام تسعمائة يوم بالتمام والكمال ، أثناء الحرب العالمية الثانية .

استبسلت المدينة المجيدة ، وخلدت صور الحصار بكل ما فيه من قسوة ، وهلاك ، ودمار ، وجوع ؛ كما خلدت صور البطولة ، والاستماتة فى الدفاع ، ووسائل تموين المدينة بالقليل فى الليل ، عن طريق بحيرة « لادوجا » المتجمدة فى الشتاء .

هنا صوروا حياتهم اليومية تحت الحصار ، وهنا وضع ديمترى شوستاكوفتش سمفونيته السابعة أثناء الحصار ، تمجيداً لاسم مدينته المجيدة .

وهنا عرضت أجندة صغيرة لفتاة عمرها تسع سنوات ، دونت فيها مذاكراتها عن الحصار ، وعرض المتحف الأجندة صفحة صفحة :

« ماتت عمتى أجلايا فى الساعة التاسعة ونصف »

« اليوم مات خالى إيفان الساعة . . . »

« ماتت جارتنا تاتيانا پاڤلوڤنا »

« مات أبى ، ومات أخى »

« مات الجميع ، وبقيت وحدى »

وتضيف لوحة المتحف : و« ماتت الطفلة أيضاً ... جوعاً ! »

* * *

فى أكاديمية العلوم

استقبلنى عضو من أعضاء أكاديمية العلوم بموسكو ، وبعد حديث طويل — عن طريق الترجمانة — فى شئون العلم ، وتنظيمات البحث ، شكوت له عزلة العلماء السوڤيت عن زملائهم فى المؤتمرات الخارجية ، بسبب اللغة ، وأنهم مبرزون فيما يتقدمون به من مؤلفات ، ومناقشات علمية — عن طريق الترجمة — إلى درجة أن المرء يود أن يتحدث إليهم خارج نطاق المؤتمر ، فتقف اللغة حائلا ، وسدا منيعاً .

أكد لى عضو الأكاديمية أنهم يفهمون اللغات الأجنبية قراءة ، ولكن تعوزهم المرانة على التحدث بها ... ثم استمرت المقابلة ، دون حاجة إلى « الترجمانة » ، فقد كان يتكلم بالإنجليزية بدرجة كافية للتفاهم المباشر .

* * *

نينوتشكا

لم يفهم من حولى لماذا كنت أتحدث إلى « ترجمانة» لننجراد وعيناى تبرقان ابتساماً ، الحق أن هذه « الترجمانة » ذكرتنى بفيلم من تمثيل « جريتا جاربو » ، مثلت فيه المرأة العظيمة دور « نينوتشكا » ، ترجمانة سوڤيتية ، وصور الفيلم سوء التفاهم المضحك ، بين

شاب « من العزب » . يحب الترجمانة ، ويحاول مغازلتها ، وهى تلتزم الجد فى كلامها ، وتصرفاتها ، وحركاتها وسكناتها ، وتصدمه فى كل منعطف بآرائها ... الماركسية!

ابتسمت لأن « ترجمانة » لننجراد كانت تلبس ما ذكرنى بملابس « جريتا » فى ذلك الفيلم : « القلبك » الأستراخانى المائل على رأسها ، المشدود بخيط تحت ذقنها ، وكانت جميلة العينين ، تتحدث فى لثغة لطيفة . وقد كلفتها إدارة السياحة مرافقتنا يوماً واحداً لرؤية معالم لننجراد كلها .

كانت متحدثة بليغة ، وعارفة بمدينتها تمام المعرفة ، ثم هى لا تخفى إعجابها ، ولا حبها للننجراد ، وكأنها تكاد تقول لى بعينيها : ألا ترى أننا أكثر تمدناً من موسكو ، وأن مدينتنا أفسح صدراً وأكثر انشراحاً ؟

هى الشخص الوحيد التى تحدثت إليه فى « المبادئ » طول إقامتى فى الاتحاد السوفييتى ، ولم تبدأ هى الحديث ، بل أجابت عن أسئلتى ، عندما أردت أن أكون صورة فعلية عن المجتمع الاشتراكى .

ولا يهم هنا أن أذكر ما دار من حوار حول هذا الموضوع ، إنما سألتها :

– بماذا تفسرين أن يكون حظ الفنان فى روسيا من المرتبات ، كبيراً مثل حظ المهندس ورئيس المصنع ؟

أجابتنى بكل بساطة دون أن تبدو فى صوتها نبرة من الحسد :

– لأن عمل الفنان هو تثقيف الشعب ... ولأنه بحاجة فى عمله إلى حسن المظهر والمخبر !

* * *

تجميل الحياة

ما إن انحدرت على السلم المتحرك إلى باطن الأرض – سواء فى موسكو ، أو فى لننجراد – لأشاهد محطات « المترو » ، حتى فهمت وجهة نظر منشئيه ، وعجبت من الشانئين الذين يأخذون على بلدية موسكو أو لننجراد بذخهما وتبذيرهما فى زينة المحطات .

وأذكر أننى طالعت فى حينه ، وفى صحافة الغرب كلاماً مثل هذا : « إنهم زينوا محطات المترو للدعاية » وقالوا هذا فى الوقت الذى كانوا يرددون كلمة الاستعمارى ونستون تشرشل : « ما وراء الستار الحديدى » ؛ ولقد حاولت أن أوفق بين كلمة الستار الحديدى ، وتعنى أن السوفييت يمنعون الناس من دخول بلادهم ... وبين بناء محطات تحت الأرض ، على عمق مائة متر ... للدعاية ! الدعاية لمن ؟ وأمام من ؟

يكفى أن تعرف الحقائق الأولية التالية لتدرك أن هذا التقول جهالة أو إفك :

الروسيا غنية بالمحاجر ، وبخاصة فى جبال كاريليا والأورال ، بل غير بعيد عن موسكو . وكثير من أحجارها تدخل فى عداد الأحجار « نصف الكريمة » .

حفر الأنفاق ، ومقاومة المياه الجوفية والتحويش عليها ، وإقامة الشبكة الكهربية والقضبان ، وتركيب العربات ، كل هذا يتكلف ملايين الجنيهات .

فهل كثير على مشروع بهذه الضخامة أن يُصرف على تجميل محطاته ، وفى هذا الصرف ما فيه من استغلال المحاجر ، وتشغيل عمالها ، وعمال النقل ، وعمال البناء ، والفنانين بأنواعهم ؟

وأخيراً – إذا عرفنا أن الفرق بين مصروفات بناء محطات قبيحة المنظر كمحطات مترو باريس ولوندرة ، ومصروفات محطات جميلة كمحطات مترو موسكو ولننجراد ، لا يعد شيئاً مذكوراً ، بالنسبة لتكاليف إنشاء المترو ذاته ، وإذا ذكرنا أن حياة الموسكوفى صارمة ، كلها جد وعمل – أفيكون من الخطأ أن تعمل البلدية على تجميل محطات المترو تحت الأرض ، فتخفف عن هذا الشعب الكادح بعض عناء اليوم ، إذ تحوطه بهذا الجمال ترفيهاً عن نفسه وترويحاً ؟

* * *

انفراج الأسارير

الموسكوفى رجل جد وعمل ، والعاصمة الكبرى تزدحم بالناس يسعون إلى أعمالهم صارمى السحنة ، فى غير تجهم ، فما أقربهم إلى النكتة والابتسام !

فإذا جاء المساء رأيت هؤلاء الناس أنفسهم ، وقد انفرجت أساريرهم فى قاعة « البولشوى » ، ومسرح جوركى ، وستانسلافسكى ، و « المالى » ، وغيرها .

لا تصدق أن شعباً يحقق ما حقق الشعب السوڤيتى من جلائل الأعمال فى الصناعات والفنون والعلوم ، الشعب الذى يجاهد ويجالد منذ أربعين عاماً لتثبيت دعائم ثورته ، وطرائقه فى الحياة ،

أقول : لا تصدق أن مثل هذا الشعب يمكن أن يكتفى من حياته بقهوة يجلس إليها ليلقى نظراته الشرهة على الرائحات والغاديات .

يقابل نشاطه ، وكده ، وكدحه ، ومتاعبه فى النهار ، ما تحققه له وزارة الثقافة فى الليل ، وفى النهار : المتاحف ، والحفلات السمفونية ، وحفلات الباليه ، والمسرح الدرامى ، والهزلى ، والدعابى ، ومسرح العرائس ، والسيرك ، والسينما ، وما تحققه له الدولة والبلدية من ملاعب ضخمة فخمة ، وحدائق واسعة .

كنت أردد بموسكو كلمة أضحك لها فى نفسى : إن مسرح البولشوى— وهو من أكبر مسارح العالم — للشعب الموسكوڤى ، بمثابة قهوة «الپول نور » لأهل القاهرة . . .

حتى عدت ، وإذا بصاحبى يقول وأنا أردد كلمتى : « يا أخى ، البقية فى حياتك ، لقد انتهت قهوة « الپول نور » منذ زمن طويل . »

فأجبته : « وكذلك مات قطى « الشيخ أحمد » بعد عمر طويل ، ولكنه أنجب قرابة خمسين قطا وقطة ! »

* * *

سباسيبا

تعلمت فى الروسيا كلمة واحدة ، بعد أن « حذقت » مطالعة الأحرف « الكيرلليسية » ، والكلمة ذات سحر عجيب ، أنصح لك بتعلمها أينما ذهبت تضرب فى أرض الله الواسعة ، وليكن أول سؤال لك فى البلد الغريب : كيف تقولون : « شكراً ؟ »

تعلمت فى الروسيا كلمة واحدة هى « سپاسيبا » ، وكنت أعرف قبل سفرى أن كلمة « بولشوى » تعنى « الكبير » كما كنت أعرف أن كلمة « پرافدا » تعنى « الحقيقة » . والحق أقول لكم « پرافدا » : إننى كنت أجمع فى بعض الأحيـــان الكلمتين لأؤدى واجب الشكر .

وإننى أكتب هذه الكلمات فى الوقت الذى يستقبل فيه الاتحاد السوڤيتى ، شعباً وحكومة ، رئيس الجمهورية العربية المتحدة ، والوفد الرسمى العربى ، وأطالع وصف هذا الاستقبال الرائع ، وأتهيأ للاستماع إلى إذاعة موسكو تصف استعراض « أول مايو » بالميدان الأحمر ، وكأننى أرى كل شىء بعينى رأسى ، فقد حققت لى وزارة الثقافة السوڤيتية . حلماً قديماً ، عندما دعتنى لزيارة الروسيا ، وكان رسولى إليها ذلك الفنان الكبير پيتر إليتش تشايكوفسكى . وما أجمل أن تحملنى الموسيقى على أجنحتها إلى بلاد : پيتر إليتش ، وديمترى شوستاكوفتش ،

وهى أيضاً بلاد پوشكين ، ودستويفسكى ، وتولستوى .

كما حملتنى الموسيقى منذ عامين على أجنحتها إلى بلاد ليست ، وسلطان كوادى ، وبيلا بارتوك .

ومرحباً برجال الفن والأدب رسل محبة بين الشعوب .

و « بولشوى سپاسيبا » للشعب الروسى ، واتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوڤيتية !

* * *

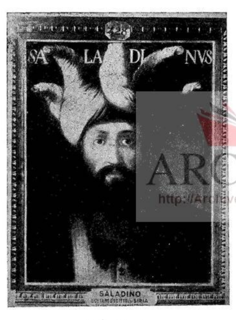
صلاح الدين والصليبيون

النصر والفتح

بقلم الأستاذ محمد أحمد حسين

كتب الله النصر لصلاح الدين على الصليبيين فى معركة « حطين » فى ربيع الآخر عام ٥٨٣ ﻫ (يولية ١١٨٧ م) ، ولم يظله شهر رجب حتى فتح الله عليه مدينة بيت المقدس ، ودخلها من حيث دخلها (جودفرى دى بويون) عام ١٠٩٩ م ، وقد دارت الدائرة على المستعمرين ، فاختلفوا فيما بينهم وتفرقوا شيعاً وأحزاباً ، ودب بينهم دبيب البغضاء والتناحر ، وانقلبت الأمور ، ولجأ ريمون الثالث صاحب طرابلس إلى صلاح الدين يطلب منه العون على ملك بيت المقدس (جى دى لوزنيان) (Guy de Lusiguan) ، ولكن الأمور سارت سراعاً ؛ فبعد كسرة حطين واستيلاء صلاح الدين على مدن الساحل ، وتشتت كثير من فرسان الداوية والإسبتارية ، وجد صلاح الدين الطريق معبداً لدخول عاصمة الصليبيين ، ولم تغن عنهم حصونهم شيئاً مثل حصن الكرك وكوكب وغيرها ، فذهبت ريحهم ، وكان النصر لصلاح الدين الذى كان له من عقيدته الراسخة وأهدافه الواضحة ومثله العليا أكبر عدة لهذا النصر المبين .

حينما ضمت حلب فى صفر عام ٥٧٩ ﻫ (يونية ١١٨٣ م) إلى الجبهة العربية المناهضة للصليبيين كتب صلاح الدين إلى الخليفة فى مستهل ربيع الأول بشأن « حلب وجارم وكسرة الفرنج الناهضين من الداروم وظفر الأسطول المصرى بالبطشة الفرنجية » وقال فى رسالته : « إنه يروم أن تكون الجيوش متحاشدة لا متحاسدة ؛ فأمور الحرب لا تحتمل فى التدبير



صلاح الدين الأيوبى

إلا الوحدة »(١) .

وتتضح أهداف صلاح الدين — وهو الحريص على الوحدة — حين اشترط على عماد الدين زنكى عندما تسلم منه حلب ، وقايضه بمدن أخرى ، أن يقوم بالخدمة الحربية والجهاد فى جانبه ضد الصليبيين ؛ فهو يقول للخليفة عن حلب :

« فقد عوض من هى فى يده ما استزاد فيه خدمة

(١) الروضتين فى أخبار الدولتين : الجزء الثانى ص ٤٨.

عسكره فى الغزو الذى هو مراده والجهاد الذى فيه اجتهاده ، والعوض سنجار ونصبين والرقة والخابور وسروج » وقد ربط صلاح الدين فى الرسالة نفسها بين الاستيلاء على حلب والاستيلاء على بيت المقدس وإلى هذا يشير بعض الشعراء فى قوله :

وفتحكم حلباً بالسيف فى صفر
قضى لـكم بافتتاح القدس فى رجب

إن ما يمكن أن نستخلصه من ذلك هو الأهمية الإستراتيجية لحلب فى ذلك الوقت ، فلم يفت صلاح الدين هذه الحقيقة ، إذ قال : « والله ما سررت بفتح مدينة كسرورى بفتح هذه المدينة ، والآن تبينت أننى أملك البلاد »[١]

ولكى ندرك حقيقة المعانى التى كان ينشدها صلاح الدين من توحيد البلاد ولم الشمل نذكر أن العادل طلب منه أن يكتب له بمدينة حلب كتاباً ، ويجعله ككتاب البيع والشراء ، فقال له صلاح الدين : « أظننت أن البلاد تباع ؟ أو ما علمت أن البلاد لأهلها المرابطين بها ونحن خزنة للمسلمين ورعاة للدين وحراس لأموالهم ؟ »[٢]

لقد كان صلاح الدين فى عام ١١٨٣ م أى قبل وقعة حطين بأربع سنوات معقد الأمل والرجاء فى العالم العربى ، فقد ذكر لنا ابن جبير وكان قد حضر صلاة الجمعة بمكة فى جمادى الأولى سنة ٥٧٩ ﻫ (سبتمبر ١١٨٣ م) كيف دعى للخليفة الناصر ولصلاح الدين فى خطبة الجمعة .

والحق أنه لم يأت عام ٥٨١ ﻫ إلا كان صلاح الدين قد تمكن من تسوية الموقف مع المواصلة ، فدخل عز الدين مسعود فى طاعته ، والتزم الخدمة الحربية ، على أن تكون الخطبة والسكة باسم صلاح الدين ، وبذلك ضمن حشد عسكر الموصل وسنجار والجزيرة وحران وديار بكر وغيرها ، وكوّن من هذه الأصقاع

(١) الروضتين فى أخبار الدولتين الجزء الثانى ص ٤٥ .
(٢) الروضتين . الجزء الثانى ص ٥٢ .

جبهة قويت على ملاقاة المستعمرين فى موقعة حطين فى ٤ من يولية عام ١١٨٧ م ، تلك المعركة الفاصلة التى طهرت الوطن العربى من الغزاة المعتدين .

وفى الحق أن انقسام الصليبيين شيعاً وأحزاباً مهد لصلاح الدين السبيل إلى الغلبة والنصر : ففى أيام بلدوين الرابع (بغدوين ، بردويل) سنة (١١٧٤ — ١١٨٥ م) وبلدوين الخامس من سنة (١١٨٥ — ١١٨٦ م) اضطربت الأمور ، وتنازع الفرسان أمرهم بينهم ، وكان عمر بلدوين الرابع إذ ذاك نحواً من ثلاثة عشر عاماً ، وكان المرض يقعده عن توجيه دفة المملكة ، فقويت الأحزاب ، واضطر لتعيين أوصياء تنازعوا السلطة بينهم ، وكان للعداء المستحكم بين ريمون الثالث صاحب طرابلس والوصى على العرش وبين مقدم الداوية (Gerard de Ridfort) أثر سيئ فى تصريف الأمور ، بل كان لهذا العداء أكبر الأثر فى شأن معركة حطين ، وقد اضطر ريمون أن يتخذ من صلاح الدين فى وقت ما حليفاً له يناوئ به مملكة بيت المقدس .

ولقد كان لوالدة بلدوين الرابع اليد الطولى فى تصريف أمور الملك ، وكان حزبها وهو حزب البلاط يناوئ ريمون الثالث وحزبه ، وحاول كل حزب أن يكون الأمر إليه بالتأثير على الملك المريض ، وقد اضطر بلدوين الرابع أن يعين (جى دى لوزنيان) وصيا على العرش ، ولكنه عاد فعزله من منصبه ، وعين ريمون الثالث بدلا منه ، وظل هذا يشغل هذا المنصب حتى توفى الملك فى مارس سنة ١١٨٥ م ، وقد توفى بلدوين الخامس صيف عام ١١٨٦ م ، ودبرت المؤامرات ، وتمكن حزب البلاط من تتويج (جى) وزوجته (سبيل) (Sibyl) على عرش مملكة بيت المقدس ، وهنا هرع ريمون الثالث إلى صلاح الدين يطلب منه العون[١] .

(١) Setton, Kenneth : A History of the Crusades. Vol I The First Hundred Years. Philadelphia, 1955, P. 605.

ولقد تأزمت الأمور بين صلاح الدين والصليبيين حينما نقض أرناط صاحب الكرك (Reginald de Chatillon) الهدنة التي كان قد عقدها ريمون الثالث . فهاجم أرناط عام ١١٨٧ م القوافل المترددة بين القاهرة ودمشق ، فهب صلاح الدين يدفع غدر الصليبيين . وأنذر بقتل الصعلوك الصليبي الذى دأب على ألا يرعى عهداً . أو يخلص لميثاق .

أرسل صلاح الدين فى طلب عسكره من مصر وسورية والجزيرة وديار بكر فوفدت عليه العساكر من كل صوب . ثم بدأ منذ يونية سنة ١١٨٧ م فى عرض عساكره النظامية الذين بلغ عددهم حوالى ١٢,٠٠٠ فارس من أصحاب الإقطاعات والرواتب على حين بلغ عدد مشاته حوالى ١٣,٠٠٠ . هذا عدا الاحتياطى . وقد جعل على الميمنة ابن أخيه تقى الدين عمر . وعلى الميسرة مظفر الدين كوكبرى . وأخذ مكانه فى القلب . وقد سار بهذا الجيش فى أواخر يونية عام ١١٨٧ م (ربيع الآخر ٥٨٣) إلى الأقحوانة قرب طبرية .

أما الصليبيون فقد تجمعوا فى صفورية ، وبلغ عدد فرسانهم ما يقرب من ١٢٠٠ فارس . أما المشاة فقد بلغوا ١٨,٠٠٠[1] . والحق أن صلاح الدين قد اضطر الصليبيين أن يحاربوا فى أحوال لم تكن موائمة لهم ، فاحتال أن يخرجهم عن مواقعهم ليحاربوه فى منطقة جرداء خالية من الماء ، وكان ريمون الثالث يدرك خطر الموقف ، ونصح الملك بأن يدع صلاح الدين حيث هو فيضطره نفاد المؤن إلى الانسحاب . أما مقدم الداوية والملك وصاحب الكرك فقد كان من رأيهم التقدم ومهاجمة صلاح الدين . وهذا هو ما كان يصبو إليه صلاح الدين نفسه ، وقد وافقوا أول الأمر على رأى ريمون ، ودبروا الأمر لذلك بحيث يتخذون موقف المدافع ، ولكن الحزازات الشخصية تغلبت آخر الأمر : فى الثانى من يولية عام ١١٨٧ م هاجم صلاح الدين طبرية ليغريهم بالإسراع لنجدتها حتى يخرجوا عن مواقعهم . ولقد وقع هؤلاء فيما نصب لهم صلاح الدين من حبائل ، وقد اتهم مقدم الداوية جيرار دى ردفور (Gerard de Ridfort) ريمون الثالث صاحب طرابلس بالخيانة لجنوحه إلى الرأى القائل باتخاذ موقف الدفاع . وهكذا بدأ جيش الصليبيين فى التحرك فى يوم الجمعة الثالث من يولية سنة ١١٨٧ م. وكان ريمون الثالث فى المقدمة ، وكان الملك فى القلب ، أما فرسان الداوية والإسبتارية فكانوا فى المؤخرة .

تقدم الجيش فى أرض لا ماء بها ولا زرع وقاسى الأهوال والشدائد . ولاقى المشاة إعياء شديداً . وتخلفوا عن الفرسان . على حين كانت جيوش العرب ترسل عليهم وابلا من السهام . فاضطر الملك أن يصدر أمره إلى الفرسان بالتوقف عن السير على حين كانت مقدمة الجيش قد تقدمت وأصبحت قاب قوسين أو أدنى من جيش صلاح الدين المقيم بتلال طبرية . وقد اضطر الملك إلى تغيير طريق سيره . ولكن صلاح الدين عاجله وأحدق به ، وأخذ العطش يعمل عمله . وعجزت المشاة عن المقاومة ، وهكذا هلك جيش مملكة بيت المقدس ، وأسر صلاح الدين الملك دى لوزنيان وأرناط ومقدم الداوية وكثيراً من الفرسان ، وأمر بقتل أرناط الغادر جزاء وفاقاً لما اقترفه من آثام .

لقد كانت معركة حطين معركة فاصلة فى التاريخ محت من صفحته شيئاً وأثبتت أشياء ، فقضى على الفرسان ، ولم تعد للحصون الصليبية قيمة حربية . وسرعان ماتقدم صلاح الدين إلى عكا فى مستهل جمادى الأولى ٥٨٣ هـ ، واستولى عليها ، ثم استولى على نابلس وقيسارية وصفورية ثم بيروت والرملة وعسقلان وغيرها .

اجتمعت الجيوش المتفرقة . ونزلت على بيت المقدس فى الخامس عشر من رجب عام ٥٨٣ هـ (سبتمبر ١١٨٧ م) . وحاصر صلاح الدين بيت المقدس وتمكن فى آخر سبتمبر سنة ١١٨٧ م من عمل ثغرات فى الأسوار . وتقابل ابن بارزان (باليان (Balian)

(1) King : The Kinghts Hospitallers in the Holy Land P. 125.

وصلاح الدين الذى ذكره بما اقترفه الصليبيون من آثام عام ١٠٩٩ م حينما دخلها جودفرى وجيشه ، وقد حاول صلاح الدين أن يجنب المدينة ويلات الحروب ، وبعد حصار دام أربعة عشر يوماً سلمت المدينة ، وكانت قاعدة الصلح أنهم قطعوا على أنفسهم عن كل رجل عشرة دنانير ، وعن كل امرأة خمسة دنانير ، وعن كل صغير ذكراً أو أنثى ديناراً واحداً ، فمن أحضر القطيعة سلم نفسه ، وإلا أخذ أسيراً[1] .

وقد أوضح ابن بارزان (Balian) لصلاح الدين أن بالمدينة ما يقرب من ٢٠,٠٠٠ من السكان عجزوا عن دفع الفدية ، والحق أن صلاح الدين والعادل وبعض رجال الجيش أسهموا فى إطلاق سراح الأسرى الذين عجزوا عن دفع الأموال المقررة ، وأظهر صلاح الدين فى معاملة الأسرى من العطف والعدل والإحسان ما جعل الصليبيين يحمدون له هذه المآثر التى كانت من المثل العليا تحدثوا عنها للفرسان فى أوروبا .

وجدير بنا فى هذا المقام أن نذكر ما قام به الصليبيون من مجازر بشرية يوم دخلوا بيت المقدس فى شعبان سنة ٤٩٢ هـ (يولية ١٠٩٩ م) وقد بعث (جودفرى) إلى البابا فى ذلك الوقت يتيه فخراً بما اقترفه من هذه الآثام يوم دخوله بيت المقدس .

كان صلاح الدين حريصاً على أن يكتب للخليفة فى شأن الجهاد وما يحرزه من انتصارات على المستعمرين ، فأرسل إليه رسائل بإنشاء وزيره الكبير القاضى الفاضل عبد الرحيم البيسانى . وهذه الرسائل الفاضلية وثائق تاريخية هامة ، ومن المناسب أن نقتطف منها بعض ما يتصل بمعركة حطين :

أرسل صلاح الدين إلى الديوان العزيز يقول :

« أدام الله أيام الديوان العزيز النبوى ، ولا زال الإسلام ببقائه ماضى العزائم ، وجيوش أعاديه إذا عاينت جيوش نصره أجرت ذيول الهزائم ؛ ولا برحت جياده فى أجياد الحصون تمائم . . . والإسلام قد اتسع مجاله ، وتصرف أنصاره ورجاله . . .

. . . فأنهض الخادم ابن أخيه تقى الدين عمر ومظفر الدين إلى الماء فملكاه . . . وأضرم الخادم عليهم ناراً ذات شرار ، أذكرت بما أعد الله لهم فى دار القرار ، فلقيهم الخادم وقد اشتدت بهم نيران العطش ، وجازاهم الله بما تقدم من سيئاتهم ، فاشتد بطشه عليهم إذ بطش ؛ فبنت سنابك الخيل سماء من العجاج نجومها الأسنة ، وطارت إليهم عقبان من الخيول قوادمها القوائم ومخالبها الأعنة .

. . . فلما رأى القومص* لعنه الله أن الدائرة عليهم سريعة الكون نكص على عقبيه ، وقال : إنى برىء منكم إنى أرى ما لا ترون ؛ فطحنتهم الخيول بمناكبها ، ورمتهم سماء العجاج بكواكبها ، وقضى الله نصر الملة الحنفية واستظهار مواكبها ؛ فوضح للملك لعنه الله ما أخفاه عنه الباطل ، وأرته المعركة ما كان يستره عنه رأيه الخاطل ، فترجل هو ومن معه عن صهوات الجياد ، وتسنموا هضبة من الأرض رجاء أن تنجيهم من السيوف الحداد ؛ ونصبوا للملك خيمة حمراء . . . فأخذ الملك أسيراً ، وكان يوماً على الكافرين عسيراً ، وأسر الإبرنس لعنه الله فحصد بذره ، وقتله الخادم بيده ووفى بذلك نذره ؛ وأسر جماعة من مقدمى دولته ، وكبراء ضلالته ، وكانت القتلى تزيد على أربعين ألفاً . . .

ودخلنا شاكرين لله على هذه الموهبة الجسيمة ، عارفين لله جل وعلا قدر هذه النعمة العظيمة العميمة .

فالحمد لله الذى رفع كلمة الإيمان وأعلاها ، وزين السيرة الناصرية بهذه المفاخر وحلاها ، ومحا آية الكفر بآية الإسلام وجلاها ؛ والسلام » .

(١) النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية لابن شداد ص ٤٥ .

(*) Comes وهو « الكونت » .

وجرى التاريخ فى مصر

بقلم الدكتور حسين فوزى النجار

وجرى التاريخ فى مصر ملحمة رتيبة من نظم الخلود ، ملحمة عزت نظيراً بين ملاحم الأمم ، ملحمة أعلنت نبأ ميلاد الحضارة الإنسانية ، وقد تعلن نبأ خاتمتها على الأرض ؛ لأنها خالدة خلود الزمن ، باقية بقاء الإنسان فى هذا الكون .

ملحمة من نظم إنسان مؤمن ذكى طموح وبيئة خيرة مواتية تنمو فى صبر وئيد غدا شيمة من شيم المصريين على مر الحقب ، ملحمة عجت بالأحداث ولما يستوف الزمن أحداثه ؛ فكأنها وقد شاب قرناها طفل وليد فهى كالزمن يضرب فى أغوار الأبد ولما يعد بوا كيره ، وهى فى اطرادها لا يشذ حاضرها عن ماضيها ؛ فما من سمة من سمات حاضرها إلا تمتد إلى أبعد آماد ماضيها ، ذلك أن طبائع النفس تتوارثها الأجيال جيلا بعد جيل ، فإذا انعكست على أحداث جيلها غدت فى حاضرها صورة لماضيها ، وتجدد ماضيها فى حاضرها لتخلد وتبقى على الزمن . فإذا اقترن الخلود بالاستمرار فى تاريخ مصر فلأن الحياة فى مصر قد استقامت على طابع أصيل من طبائع النفس الإنسانية توارثته عبر أزمانها التاريخية المديدة (انظر مقالنا فى العدد الرابع عشر) فوق مسرح من بيئة لم تتغير أبد الدهر منذ بدأت الحياة فى مصر . وإذا كانت وحدة الشعور والأصالة الدينية هما أبرز مقومات الشخصية المصرية فلأن وحدة الحافز ووحدة العمل ووحدة الغرض هى التى كانت تدفع المصريين وما زالت تدفعهم دوماً إلى العمل المشترك حتى رسبت فى أعماقهم تلك الظاهرة التى نسميها « وحدة الشعور » وهى طابع الفكر الجماعى ، ولأن الحياة فى مصر توحى بذلك الصفاء النفسى الذى يوحى بالإيمان بقوى الكون الكبرى ، فكانت الأصالة الدينية ، كما كانت وحدة الشعور وحى بيئة ما كان لها أن تبدع غير ذلك (انظر مقالنا فى العدد الثانى عشر) .

فالتاريخ حين جرى فى مصر قبل أن يدونه الإنسان ، وبعد أن كتب الإنسان مدونته كانت تدفع موجاته موجة إثر موجة حتى آخر موجة له فى جيلنا هذا ، قوى هى من صنع البيئة ومن صنع الإنسان طبعت كليهما بتلك السمات التى أشرنا إليها والتى ميزته على غيره من تواريخ الأمم ، وغدت علماً عليه وحده ، ولن نستطيع أن نفرق بين أثر البيئة وأثر الإنسان وأن نفصل بينهما فى ذلك ؛ فقد تبدو سمة الخلود أثراً من آثار البيئة ولكن الخلود لن يكون إلا من عمل الإنسان ؛ فالإنسان هو القوة المبدعة الخلاقة فى هذا الوجود ، هو الذى يفكر وهو الذى ينشئ ، وهو الذى يصنع ، ولكنه قد يفكر فى دنياه فلا ينشئ إلا لها ، ولا يصنع إلا لزمنه فلا يخلد وجوده إلا حيث تخلد الحضارة فى انتقالها من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة أخرى ؛ أما فى مصر فلم تكن الدنيا شغل الإنسان الشاغل ، فلم يلق بالا إليها واندفع بتفكيره إلى ما بعد الحياة ، فجعل من الموت فاصلا بين حياة قصيرة فانية وحياة طويلة باقية خالدة ، وحين اتخذ من الطين سكن دنياه لم يرض بغير الصوان سكن آخرته ، وحين عاف الزخرف فى داره حفلت مقبرته بكل ألوان الزخارف ، وحين زهد فى متاع الدنيا ، طمع أكبر الطمع فى متاع الآخرة فحشد قبره ، أو دار آخرته ، كما كان يتخيله دائماً ، بكل أنواع المتاع . فالخلود فى تاريخ مصر هو من عمل

الإنسان ولكنه أيضاً من وحى البيئة .

ثم القدرة على البقاء والاستمرار وإن كانت ميزة من ميزات مرونة الطبع ومنعته فى الإنسان هى قبل كل شىء أثر من آثار تفاعل بيئة مواتية وطباع طيعة ، ولقد رأينا كيف أضفت الطبيعة على البيئة فى مصر من كل أسباب الوقاية ما صان طبائع الحياة فيها وحفظها من الدمار ، ولكن هذه الوقاية ما كانت تثمر هذا البقاء والاستمرار فى الحضارة المصرية ما لم تكمل مرونة الطبع ومنعته عملَ البيئة .

فمرونة الطبع هى الاستجابة لكل عوامل التحدى والتغيير فى البيئة ؛ أما المنعة فهى قوام الخلق القوى ، والخلق القوى هو الخلاق المبدع لقوة الأمم وطموحها ، وهو أكثر جدوى من الذكاء فى بناء الأمم : فالخلق القوى كما يقول « جوستاف لوبون » هو الذى يدفع عجلة الرقى التاريخى ؛ أما الذكاء فهو الذى يبدع الارتقاء الحضارى : فحين بلغت رومة أوج مجدها وعظمتها لم يكن بها من العقول النيرة ما كان بها فى هبوطها واضمحلالها وغلبة المتبربرين عليها ؛ فلقد كان الذكاء ينقص هؤلاء المتبربرين ؛ إذ رباط الخلق القويم — مهما كان فى هذا الخلق من بداوة — كان يقودهم ويدفعهم . والعرب حين اندفعوا فى موجة فتوحهم الباهرة فغلبوا أمماً عريقة فى الحضارة كانت قوة أخلاقهم وصفاء عقيدتهم وإيمانهم هى التى تدفعهم أكثر مما كان يدفعهم ذكاؤهم ، وهم فى اندفاعهم كانوا يمثلون أعظم مرحلة من مراحل الرقى التاريخى ، ولكنهم ما كانوا يمثلون حين ذاك تقدماً حضاريا ، بل إنهم حين ارتقوا بحضارتهم إلى أوج ازدهارها ، كان رقيهم التاريخى قد آذن بالزوال على يد أمم أكثر فتوة وعرامة واندفاعاً ، أمم لم يميعها الانحلال الحضارى حين يغلب الذكاء قوة الخلق . إلا أن الحضارة سرعان ما تذبل ما لم يستمر الرقى التاريخى فى تطوره وتدرجه فى خط متواز مع الرقى الحضارى . وليس عجيباً أن يمهد الرقى التاريخى للرقى الحضارى ، ولكن العجيب أن يؤدى الرقى الحضارى إلى التميع والانحلال والتقهقر التاريخى ، ولا تفسير لتلك الظاهرة إلا أن التقدم الحضارى بما يؤدى إليه من راحة وطمأنينة ومتاع يبعث فى النفس الإنسانية نوعاً من التواكل ولين الطباع ؛ ذلك أن التقدم الحضارى يشبع فى الإنسان كل غرائزه وميوله وحاجاته ، فيفقده روح الكفاح والمثابرة ، ويقضى فيه على غريزة تنازع البقاء ، فيكون التفوق والغلب لأمم جديدة فتية تدفعها روح الكفاح والمغامرة إلى الغلب والتفوق ، فسرعان ما تقضى على أمم تتقدمها فى الحضارة وتفوقها فى الذكاء لترث حضارتها وخبرات ذكائها حتى تفقد هى روح الكفاح والمغامرة لترثها أمم أخرى أقدر على الكفاح والمغامرة ، وتتجدد الحضارة وتنمو فى انتقالها من أمة إلى أخرى ، ولكنها لا تتجدد فى أمة واحدة مرة « ثانية » ، ولا يكون الخلود نصيب تلك الأمة ، ولا يكون الاستمرار مميز حضارتها : فليست أثينا التى أبدعت حكمة أرسطو هى أثينا اليوم ، وليس إغريق الزمن القديم هم يونان الزمن الحاضر ، وليس فى رومة الحديثة شبه من رومة القديمة ، ولم يرث الإيطالى روح أسلافه الرومان ؛ وكان قميناً بأثينا ورومة القديمتين أن تعيشا فى أثينا ورومة الحديثتين ؛ فالحضارة الأوروبية الحديثة هى الميراث الباهر لحضارتى الإغريق والرومان ، ولكنها حين انبعثت وتجددت فى عصر النهضة تلقفتها أمم جديدة أحيتها وبعثتها خلقاً جديداً : ففى فرنسا انبعثت حضارة الإغريق وازدهرت ، وفى بريطانيا تجدد المجد الرومانى والإمبراطورية الرومانية القديمة ؛ لأن الإغريق والرومان لم يكن لهما من منعة الطبع التى تحمى روح الأمة وأصالتها بما تصون من مأثوراتها وتقاليدها ، مثل ما كان لهما من قوة الذكاء الخلاق الذى يبدع الحضارة وينميها .

أما مصر والحضارة المصرية فهما نسيج وحدهما ؛ عاشت مصر الفراعنة فى مصر العرب ومصر الحديثة ، وتجددت الحياة والحضارة فى مصر أكثر من مرة ، وفى كل مرة تنبعثان خلقاً مصريا أصيلا كامل الاستواء

والنماء ؛ ذلك أن روح مصر القديمة تعيش وتحيا على الدوام فى أرض مصر وتطبع سكانها بطابعها الأصيل وبقائها الخالد .

فالخلود والاستمرار فى الحياة والحضارة فى مصر هما خلود الروح المصرية وبقاؤها على الزمن ، هذا الخلود الذى يستمد بقاءه واستمراره من منعة الطبع وقوة الخلق أكثر مما يستمدهما من قوة الذكاء ؛ فقد كانت منعة الطبع وقوة الخلق تسبقان دوما قوة الذكاء فى تاريخ مصر الحضارى ، وكانت منعة الطبع وقاء الروح المصرية من التميع والانحلال ؛ لذلك غلب التقدم التاريخى التقدم الحضارى فى ملحمة الوجود المصرى .

ولا يعنى هذا أن التقدم الحضارى فى مصر كان دون غيره فى أمم أخرى كاليونان أو الرومان مثلا ، بل إن هذا التقدم الحضارى فى مصر كان يفوق فى كثير من أصوله ومعالمه تقدم اليونان والرومان الحضارى ، ولكن الحضارة حين ذوت فى أثينا لم تتجدد مرة أخرى ، وحين أفلت من روما لم تشرق فيها مرة أخرى . ولقد قضى موسولينى حياته فى حلم من المجد الإمبراطورى الرومانى القديم ، ولكنه لم يستطع أن يحيى فى إيطاليا روح روما الآفل ؛ فقد غدا الإيطاليون خلقاً آخر غير قدامى الرومان . أما روح مصر الخالد فهو متجدد على الدوام عبر عصورها التاريخية ، يدفع تقدمها التاريخى تقدمها الحضارى وينميه ، ويسير تقدمها الحضارى فى خط متواز مع تقدمها التاريخى ؛ فحين يقف التقدم التاريخى لأمة من الأمم فإن حضارتها مهما ازدهرت لا تسلم من عوادى البلى تصيبها من نفسها أو من غيرها : من نفسها حين يؤثر تميع الطبع فى جلال الحضارة فيميعها بدورها فلا تقوى على البقاء ، ومن غيرها حين تعدو عليها أمم أقوى فتقضى عليها كما قضى المتبربرون على روما ، وكثيراً ما يأتى العاملان معاً : فالحضارة العربية حين بلغت أوج ازدهارها فى العصر العباسى الثانى ، كان التميع قد أخذ يصيبها بالانحلال ، ثم ما لبث أن عدت عليها غارات المغول وسيطرة العناصر التركية ، فقضت عليها كما قضت على سيادة العرب .

وشر ما يقضى على الحضارة هو تميعها وانحلالها ؛ فإن التميع يبدد مأثورات الأمة وتقاليدها كما يفسد الانحلال أصالتها ، ويقتلع عميق جذورها ، ويقضى على روح المغامرة والكفاح والطموح فى نفسها ، فيسهل العدوان عليها واغتيالها ، ولا تقوم لها قائمة من بعد . وقد يقضى العدوان على سيادة الأمة ، ولكنه لا يقضى على أصالتها ، ولا يستطيع أن يضيع مأثوراتها أو تقاليدها ما لم يصبها التميع والانحلال من قبل ، فتحيا الأمة فى مأثوراتها وتقاليدها لتنبعث مرة أخرى ، فتجدد حيويتها وشبابها وقدرتها وتقضى على العداة وتتمثل النازح والدخيل ، ولا يتأتى ذلك لأمة ما لم تعدل منعة طباعها قوة ذكائها ؛ فالذكاء هو الذى يبدع الحضارة ، ومنعة الطبع هى التى تصونها وتبقيها .

وقد يبدو هذا الفارق فى منعة الطبع بين المصريين القدماء وأندادهم من شعوب العالم القديم من الفارق بين الدين والتدين عند هؤلاء المصريين وعند هاتيك الشعوب القديمة ؛ فقد عرف المصريون بأصالتهم الدينية وتدينهم العميق أكثر مما عرف عن شعوب العالم القديم ، بل إن المصريين ليبذون اليوم كل شعوب الديانات السماوية فى تدينهم وإيمانهم بجوهر الدين دون مظهره . سواء كانوا مسلمين أو أقباطاً أو يهوداً .

ولا يعنى ذلك أن الدين كان مجموعة من قواعد السلوك والأخلاق عند المصريين ، فلم يكن فيه كما يقول « ول ديورانت » غير القليل عن الأخلاق ، فلم يحفل بها المصرى ما دامت الرقى والتمائم وقوة السحر تضمن له الغفران ، ولم تعد الحياة الصالحة هى سبيله إلى السعادة الأبدية ؛ ففى وسع الكاهن أن يمده برقى كثيرة تمنع عنه شرور الحياة وتنقذه من ظلمة الآخرة ، ويبدو هذا مناقضاً لما يردده « ول ديورانت » أيضاً من « أن الروح الدينى كان غريزة خصبة لدى المصريين

بلغ من خصبها أن المصريين لم يعبدوا واهب الحياة فحسب ، بل عبدوا معه كل صورة من صور الحياة » .
ووجه التناقض أن ديورانت قد فصل بين الدين والأخلاق ما دام الدين لم يذكر غير القليل عن الأخلاق ، وما دام الإنسان يجد فى الرقية أو التميمة سبيله إلى الحماية والغفران .

والواقع أن الدين — مهما كان — مصدره الخوف والرجاء ، كما يقول « جوستاف لوبون » أو أن الخوف — ولا سيما الخوف من الموت — هو أول إله معبود كما يرى « لوكريشس » ، أو هو الإدراك الكامل لحقيقة الوجود وفكرة الوحدانية فى ديانات السماء ؛ فإنه لا ينفصل أبدا عن السلوك والأخلاق وإن لم يضع لها القواعد والحدود ، وسيبقى دائماً القوة الكامنة فى أعماق النفس البشرية التى تحدد الدافع والوازع عند الإنسان ؛ ولن تخلو النفس الإنسانية من التوسل إلى الله بشتى الوسائل ، فالرقى والتمائم هى رجاء النفس الكليلة الواهنة فى رحمة الله ، والإيمان هو رجاء النفس الصافية المدركة الواعية ، ولن تفسد التميمة أو الرقية إيمان الجاهل بخالقه ، بل هى تعبير مضاعف للإيمان الفطرى ربما لا يدركه من بلغ ذروة العلم والمعرفة ؛ فليس التوسل إلى النبى عليه الصلاة والسلام أو أولياء الله الصالحين عند المسلمين أو إلى العذراء والقديسين عند المسيحيين دليلا على قلة الإيمان ، بل إنه صدى إيمان عميق اختلط برواسب الفطرة فى نفس لم يحررها العلم من قيود الخرافة .

وما أشبه معانى الرقى التى تردد الراقيات كلماتها اليوم وهن يمسحن بأيديهن على جبهة المرقى ورأسه وبقية جسمه للوقاية من الحسد وشر عين الحاسد ، أو للشفاء من مرض — بتلك الرقية تتلوها قديماً أم مصرية لتدرأ الشر عن وليدها وتبعد عنه الشياطين فتقول : « اخرج يا من تأتى فى الظلام ، وتدخل خلسة ، هل أتيت لتقبل هذا الطفل ؟ لن أسمح لك بتقبيله ، هل أتيت لتأخذه ؟ لن أسمح لك بأن تأخذه منى . لقد حصنته منك بعشب إفيت الذى يؤلمك ، وبالبصل الذى يؤذيك ، وبالشهد حلوّ المذاق فى فم الأحياء مرا فى فم الأموات ، وبالأجزاء الخبيثة من سمك الأبدو ، وبالسلسلة الفقرية من سمك النهر » .

وما زلنا نذكر كيف كان يعلق البصل عند رءوسنا ساعات النوم ليلة « شم النسيم » ليقينا شر الأرواح الخبيثة ، وهى عادة لا ريب قد انحدرت إلينا من طقوس مصرية قديمة ؛ فشم النسيم نفسه عيد مصرى قديم .

فهذه الرقية لا تجبّ قوة الإيمان أو عمق التدين عند المصريين القدماء ، كما لا تجبها أمثالها عند المسلمين فى مصر الإسلامية ، بل إن الرقية فى مصر الإسلامية عادة مأثورة فى « موسم عاشوراء » .

وليس فى دعاء الروح للإله أوزيريس دليل على فساد العقيدة ، ولا تعدو كونها طقوساً دينية كطقوس أى دين آخر ، بل إن اليهودية والمسيحية والإسلام لتحفل بالكثير من الطقوس الجنازية التى تهدف إلى خير الميت وغفرانه ، وما عادة تلقين الميت فى مصر إلا عادة فرعونية .

فإذا قرأنا كلمات تلك الأدعية أو أدعيات كتاب الموتى وأغفلنا أنها للإله أوزيريس فلن يظن أنها أدعية فرعونية ، بل إن الظن ليغلب أنها أدعية إسلامية أو مسيحية فهى :

أيا من يسرع الخطا فى سير الزمان
ومن هو موجود فى كل مكان
ومن يعد علىّ همساتى وسكناتى
هأنت ذا تخجل منى وأنا ولدك
وقلبك يفيض أسى وحزنا
لما ارتكبت من ذنوب فى دنياى
تفعم القلب غصة ولوعة
وقد حفلت صفحة ذنوبى بالشرور
ألا فاعف عنى ، اعف عنى

وارفع ما بينى وبينك من حجب
وامح صفحة ذنوبى
لتسقط منسية عن يمينك وعن شمالك
واغفر لى شرورى
وامسح العار عن قلبى
حتى أغدو منك منذ الآن فى سلام .

فهذه الأدعية عرفان أصدق العرفان بوجود الله ، وفيها ما فى الأديان السماوية من رجاء التوبة ، وفيها إدراك قويم للفارق بين الشر والخير ، وما قامت قواعد السلوك والأخلاق إلا على إدراك الفارق بين الشر والخير فى علاقات البشر .

فإن لم يكن الدين مجموعة من قواعدالسلوك والأخلاق عند قدماء المصريين فإنه يستمد كنه جوهره الأعلى من حقيقتين أزليتين : هما الخير والشر ، وهما حقيقتان لا تنفصلان أبداً ، ولا تفهم إحداهما دون الأخرى . فما لم يكن الخير لا يكون الشر ، وما لم يكن الشر لا يكون الخير ، والإنسان لا يدرك كنه الأشياء ما لم يدرك أضدادها ، وقد تمثل الأقدمون هاتين الحقيقتين فى النور والظلام ، فى الملاك والشيطان ، فى الجمال والقبح ، فى الفضيلة والرذيلة ، فى البر والجحود ، فى الطاعة والمعصية ، فى النبل والخسة ، فى الشفقة والقسوة ؛ مما تعد جميعاً فى ذاتها مقياساً للخلق الكريم والخلق الدنىء ، والسلوك النبيل والسلوك الوضيع .

وتصور قصة إيزيس كل هاتيك المعانى : الصراع بين الخير والشر ، بين الخلق والدمار ، بين الخصب والجدب ، بين التضحية والأثرة ، بين الحياة والفناء . تنبع جميعاً من مصدر واحد ؛ فالخير توءم الشر وضده ، والخلق توءم الدمار وضده ، والخصب توءم الجدب وضده والتضحية توءم الأثرة وضدها ، والحياة توءم الفناء وضده . فإذا تمثل الخير « أوزيريس » فقد تمثل توءمه « ست » الشر إلى آخر ما فى قوى الخير والشر من اقتران وتضاد . فالخير الذى يمثله أوزيريس والشر الذى يمثله ست يخرجان من صلب واحد : صلب الإله جب (الأرض) والإلهة ناوت (السماء) حين أدركهما الكبر فعجزا عن قمع وحشية الناس وشرهم . ولما شب أوزيريس تزوج أخته إيزيس وجلسا على عرش مصر فسادت العدالة وانمحى الشر وعم السلام ، وعلما الناس الزراعة والصناعة ، حتى تحركت قوى الشر فى نفس أخيهما ست ، فأخذ أخاه أوزيريس غيلة ، وبدأت المعركة الخالدة بين الشر والخير ، يسيطر فيها الشر وينتصر دائماً ، ولكنه يغلب فى النهاية ويكون مآله الهزيمة وإن كان لا يقضى عليه فإن إيزيس تطلق سراح ست بعد أسره ، فيبقى الشر إلى جانب الخير ما بقيا إلى الأبد .

فقصة إيزيس هى قصة الخير بكل فضائله وما فيه من بر ، والشر بكل رذائله وما فيه من قسوة ؛ وهى القصة التى تصور جوهر الدين فى مصر كما تصور أيضاً جوهر الطبيعة المصرية ومقوماتها الخالدة : فأوزيريس يرمز بموته وبعثه للتحاريق والفيضان أو لموات الأرض بعد الحصاد وحياتها بعد الزرع ، كما يرمز ست للجفاف والقحط أو هو رمز تلك الصحراء التى تحيط بالوادى وتهدده على الدوام .

أما حورس فرمز النبات والثمر ويكاد يرمز كما نظن للقوة والعدالة ، ولعل جده فى طلب الثأر لأبيه أوزيريس من ست بعض ما تأصل فى النفس المصرية على مدى الأحقاب من تقديس لعادة الثأر وامتهان من يتقاعد عنها . وتقوم إيزيس العظيمة رمزاً عميقاً للمرأة فى شتى الأماكن والعصور وفى مصر على مدى الزمن بالذات : فإيزيس هى هاتور فى غير صورة الوقار وصورة الأمومة وصورة الطيبة كما يرى الدكتور هيكل . وهى فينوس عند الرومان ، وأفروديت عند اليونان ، وعشتروت عند الآشوريين .

وإيزيس هى الحب والحنان والوفاء كما تدين به المرأة فى كل الوجود بسعيها وراء أوزيريس لتبعثه من جديد ، وهى القوة الخالقة المبدعة لهذا الكون بما تحفظ له من سر الحياة ؛ فهى التى تسهر على النوع وترعاه بحنان

الأمومة مهما كلفها من جهد وعناء ؛ فقد سهرت على حورس ورعته بعد أن حملت فيه بمعجزة إلهية ، وهى فى مصر الفلاحة التى تزرع الأرض إلى جانب الفلاح بما عثرت عليه من القمح والشعير بين نباتات مصر البرية ودلت عليهما أوزيريس ، فعلما الناس زراعتهما وسقياهما وحصادهما .

فالدين عند قدماء المصريين كما تصوره قصة إيزيس أو كتاب الموتى أو غيرهما من الطقوس والشعائر والترانيم المقدسة هو أقدم وأنبل ما عبر به الإنسان عن مبادئه الأخلاقية كما نراه فى هذا الاعتراف الذى تعلن فيه الروح براءتها من الذنوب أمام قاضى الموت الأكبر إذ تقول :

« سلام عليك إلهى الأعظم ، رب الصدق والعدل ، هأنذا أقف أمامك يا رب ، وجىء بى لأملأ عينى ببهر جمالك ، أصدقك أنى لم أظلم الناس فتيلا . ولم أعد على فقير ، أو أفرض على حر عملا لم يفرضه هو على نفسه ، لم أك وانياً ، ولم آت إثما تبغضه الآلهة ، لم يسئ سيد إلى عبده عن طريقى ، ولم أقض على إنسان جوعاً أو أتسبب فى بكاء أحد ، أو أقتل نفساً . ولم أخن ولم أنقص من مئونة الهيكل أو أفسد طعام الآلهة . ولم آت معصية شهوة فى المعبد أو أكفر بالآلهة . ولم أكن من المطففين ، ولم أمنع ماعون لبن من فم رضيع ، أو أدع فى شباكى طيراً للأرباب . أنا طاهر طهور ، مطهر » .

وما من دين من ديانات العالم القديم يقترب من الوحدانية كما اقترب منها دين مصر القديم : فبينا كانت شعوب العالم فى ذلك الزمن الموغل فى القدم ، تعبد آلهة عدة ، كان المصريون قد انصرفوا جميعاً إلى عبادة إله واحد ، كما يقول « لولين جريفث » ، هو الشمس فى السموات العلا ، رمز رع العظيم ، وما من معبود آخر غير رع إلا مظهر من مظاهر رع ، فسبك الإله التمساح هو « سبك رع » وآمون هو « آمون رع » . وثمة ترنيمة رائعة من عهد « أمنحتب الثالث » فى التسبيح بحمد « آمون رع » على أنه الشمس فى جوهره وتدعوه « رع خبى رع » و « حورس الأكبر » و « آتون » وتوحد بينه وبين « آمون » نفسه ، و « خنومو » بارئ الخلق و « بتاح » إله منف ، وهى نعمة من نعم التوحيد فى الديانة المصرية القديمة ، منها :

« أيها الخالق الذى لا خالق له
أيها الواحد الأحد الذى يطوى الأبد
إنك لتمضى على عجل عبر الملايين ومئات الألوف
من الفراسخ فى لحظة
حين تشرق فى البكور تتفتح العيون لأشعتك
وحين تغيب وراء الجبال الغربية
يغشى النوم البرايا كأنهم موتى
أنت أبر أم للآلهة والبشر
والخالق الخالد فى آثاره التى لا يحصيها العد
والراعى القوى الجبار لرعيته
ولولاك ملاذهم ما كانت لهم حياة .

ويبدو أن « ول ديورانت » لم يدرك جوهر الدين فى مصر القديمة كما أدرك مظاهره ، فأخذه من جانبه الكهنوتى وطقوسه المعقدة أكثر مما أخذه فى بساطته وجوهره الأعلى ، جوهر التوحيد الذى شابه منذ البداية ، حتى قبل أن يقوم « أخناتون » بانقلابه الدينى كما يرى « لولين جريفث » ، والإيمان بقوة عالية تسيطر على الكائنات جميعاً وتتمثل فى كل مظاهر الحياة من نبات أو حيوان اكتسب مظهر القداسة دون أن يكتسب جلال التأليه ، بل إن الحيوان لم يؤله فى مصر القديمة أو يعبد كما يقول « برستد » إلا فى عهد التأخر والاضمحلال فى العصر الرومانى .

ووقع « ول ديورانت » فى خطأ آخر حين قال : إن الكهنة قد صرفوا همهم إلى بيع التمائم وتلاوة الرقى وممارسة طقوس السحر والكهانة ، فلم يحفلوا بعظة القوم أو تعليمهم الأخلاق ، فكأنه ربط بين المبادئ

الأخلاقية وعظات الكهان أو أن الخلق لا يكتسب بغير الموعظة ، فى حين أن الأخلاق عامة هى ثمرة عادات اجتماعية وعقيدة دينية ، أو هى جماع تقاليد ومأثورات تنمو وتتأصل فى جوهر العقيدة الدينية دون مظاهرها ، وهى أشد ما تكون صفاء فى عهود القوة والتفوق وأكثر ما تكون ضعفاً فى عهود الاضمحلال والتأخر ، فتعم الخرافة وتشيع الشعوذة وينعكس أثرها على الأخلاق عامة ، وفى عهود الاضمحلال والتأخر هذه ، تقوى شوكة رجال الدين ، فيطبعون الحياة بطابعهم الكهنوتى المقيت .

ولعل أقدم فلسفة أخلاقية فى الوجود كما يؤكد « ول ديورانت » نفسه هى التى وردت فى تعاليم « بتاح حتب » وكان حاكم منف وكبير وزراء الملك فى عهد الأسرة الخامسة ، فكأنه سبق « كنفوسيوس » و « سقراط » و « بوذا » بألفين وثلثمائة عام ، وهى تعاليم فى غاية البساطة يزجيها « بتاح حتب » إلى ولده ، إذ أراد له أن يخلفه فى منصبه لدى الملك بعد أن أدركته الشيخوخة وحل به كلال السن ووهن البدن فيقول :

«أى بنى ، لا يغرنك علمك فتزهوَ به على . وليكن حديثك للجاهل كحديثك للحكيم ؛ لأن الفطنة لا حد لها ، كالصانع لا يدرك الكمال فى صنعته ، فالكلم العذب أندر من الزمرد بين الحصى ، وكن وادعاً يقبل عليك الناس طائعين ، فينفحوك بهداياهم ، واحذر أن يكون كلمك مكثراً لأعدائك ، ولا تعد الحق ، ولا تكرر قول غيرك ، أميراً كان أو فلاحاً ، يكسب به قلوب الناس ؛ فإن ذلك بغيض إلى النفس . . .

وإذا أردت أن تكون حكيماً فليكن لك ولد يفرح به الإله ، وكن به حفيا ما اقتدى بك وساس أمورك على خير ما ترجو ؛ فإن شذ واستهتر وحاد عن السبيل ، وصار عنيفاً لا يخرج من فيه غير الفحش ، فاضربه حتى يغدو صالحاً ؛ ففضيلة الولد مسرة الأب ، والخلق الكريم لا ينسى أبدا .

وأينما تكن فاحذر أن تكون لك بالنساء صلة ؛ فإن شئت أن تكون حكيماً فارع بيتك وأحب امرأتك التى تضمها ذراعاك ، واعلم أن السكوت خير من الكلام ، وفكر فى أنك إذا تكلمت فقد يكون فى مجلسك من هو أكثر منك خبرة وعلماً ؛ فليس من الحكمة أن تخوض بالقول فى كل سبيل ، وإن كنت ذا سلطان فليكن العلم والخلق مسعاك إلى الشرف ، واحذر أن تقاطع الناس فى حديث ، واكبح جماح حماسك حين تتكلم ، واضبط عواطفك » .

فالدين هو الذى طبع الحياة فى مصر بطابعه العميق ، فغدا كل ما تدين به حياتهم صدى لعقيدتهم الدينية ، وغدا كل عمل من أعمالهم مشوباً بلمسة من لمساته المؤثرة الغلابة ، بل إن الحياة جميعاً غدت وسيلة لتحقيق عقيدة دينية شدت إليها المصريين بأمراس قوية فلم يعملوا إلا لها ، هى عقيدة البعث والخلود فى جوهر الديانة المصرية القديمة ، وهى العقيدة التى ميزت دينهم على غيره من الأديان ، وطبعتهم بذلك الطابع الغريب من التدين والأصالة الدينية .

وغدا الدين فى ذاته قوام السلوك والخلق فى المجتمع المصرى ، فكانت فلسفة « بتاح حتب » الأخلاقية حين يشير إلى فرح الإله هى نفسها قوام الطبع فى مجتمع متدين .

لهذا كانت منعة الطبع عند المصريين هى منعة الدين والتدين ، هى الحافز لكل خير ، والوازع من كل شر ، والغرض المنشود من الحياة جميعاً ، فخلدت مصر فى منعة الطبع لدى بنيها ، وعمرت فى الزمن القديم ما لم تعمر كلديا أو بابل أو آشور أو أثينا أو رومة . وبقيت مصر حية خالدة فى حاضرها تحفظ وتجدد مآثر ما ضيها ، فمصر — مهما توالت عليها الغير ، أو عصفت بها الأزمان والحقب ، أو تغيرت عليها الدول ، أو حكمها بنوها أو غير بنيها — هى مصر الخالدة الباقية على الزمن ، هى مصر النيل فى جريه منذ القدم ، وهى مصر الوادى الأخضر منذ اعشوشبت الأرض باخضرارها الزاهى ،

وهى مصر الشمس المشرقة على الدوام والسماء الصافية اللامعة بنجومها ، وهى مصر الراحة والدعة والانطلاق النفسى الذى لا يحجبه عبر اللانهاية حجاب . هى مصر فحسب .

ومنعة الطبع كما قلنا هى وقاء الروح المصرية من التميع والانحلال اللذين يصيبان الشعوب فيقضيان عليها ، وإذا كانت منعة الطبع هى منعة الدين والتدين عند المصريين فهى دون ريب الأثر الفذ لفعل البيئة فى مجتمع إنسانى يحاوبها ويتكيف بتكيفها .

ومنعة الطبع هذه هى التى صانت على المصريين تقاليدهم ومأثوراتهم وعاداتهم فاستطاعت وهى فى أقسى عهودها اضمحلالا وركوداً أن تتمثل النازح والغريب ، واستطاعت من عميق غفوتها أن تستيقظ ومن ركودها أن تنبعث ومن اضمحلالها أن تنهض كأروع ما تكون الأمم قوة وحيوية ونماء فى رباط من وحدة الشعور وقوة الفكر الجماعى .

فإذا قلنا : إن الخلود والاستمرار هما طابع التاريخ فى مصر وإن وحدة الشعور والأصالة الدينية هما قوام الشخصية المصرية فإن منعة الطبع كانت وقاء ذلك جميعاً .

والخلود والاستمرار – وإن كنا نعنى بهما خلود الحياة والحضارة – هما قبل كل شىء خلود الحياة واستمرارها فى تقاليدها ومأثوراتها وعاداتها ، وخلود الحضارة واستمرارها فى روحها وطابعها المتميزين ، وهذا ما كانت منعة الطبع وقاءه .

وإذا قلنا – إن منعة الطبع هى من نبع الدين والتدين فى جوهر العقيدة المصرية – فإن وحدة الشعور هى التى جعلت من منعة الطبع سمة عامة عند المصريين .

وفى هذا الرحاب من منعة الطبع جرى التاريخ فى مصر متميزاً بخصائصه التى سلفت والتى لم يشاركه فيها شعب آخر أكثر مما جرى فى رحاب الذكاء والخلق والإبداع ، وقد يبدو هذا مناقضاً لما حفلت به الحضارة المصرية من آيات أو روائع هى – ولا ريب – من خلق إنسان ذكى طموح ، ولكن هذا الذكاء كان مشوباً بالمحافظة ، وهذا الطموح كان مشوباً بالأناة ، فلم نر فى الحياة المصرية انقلاباً خطيراً يمكن أن يؤثر فى الحضارة تأثيرا بعيداً ، ولم نر فيها هذا التطور الغلاب الفذ السريع الذى يدفع الحضارة قدماً إلى آفاق جديدة من عوالم الفكر والفلسفة والأدب والعلم والاختراع ؛ فحين بلغ انتصار الحضارة مداه فى الدولة القديمة ظلت مصر آلاف السنين تعيش على هذا التراث الذى أبدعته حضارة الدولة القديمة لم تضف إليه جديداً من علم أو فن إلا من حيث الإبداع والذوق الفنى ؛ فإن الحقب الطوال التى سبقت قيام الدولة القديمة ومهدت لهذا الانتصار الحضارى الباهر فى أول عهود التاريخ المصرى ظلت مطوية فى خفايا الإهمال منذ بدأ « مانيتون » يؤرخ لبداية التاريخ فى مصر ببداية عهد الأسرات ، وجرى جريه من أتى بعده من المؤرخين وأولهم « هيرودوت » الذى نحا فى تاريخه منحى مانيتون ، ثم إن المدنيات التى سبقت عهد الأسرات كما قلنا من قبل ظلت مغلقة بغلاف من الإبهام والغموض ؛ لأن الكتابة لم تكن قد عرفت فى تلك العهود ، حتى إذا عرفت فى عصر بداية استعمال المعادن ، اقترنت معرفتها بظهور الأسرة الأولى ، فالتدوين التاريخى لم يعرف إلا بمعرفة الكتابة ، وظلت عصور ما قبل التدوين التاريخى مغلفة بذلك الإبهام والغموض ، لا ندرى من قصتها شيئاً إلا من خلال الحفريات التى يكشف عنها التنقيب حيناً بعد حين ، ولا ريب أن تلك الحقب الطوال قد حفلت بتقدم حضارى باهر هو الذى مهد لحضارة الدولة القديمة التى حملت فيلسوفاً « كرينان » على أن يقول : « إن مصر ولدت مكتملة النماء » فإن رينان قد أغفل تلك الحقب الطوال التى مهدت لتلك الحضارة وأبدعتها ؛ فالحضارة المصرية فى نشأتها وشبابها هى حضارة ما قبل عهد الأسرات ، أما حضارة مصر فى عهد الأسرات من الدولة القديمة إلى الدولة الحديثة فهى الاستواء والنضج والاكتمال ، وكان دور مصر التاريخى حين ذاك أن ترعى هذا الاكتمال ، وتصونه ، بل إن تاريخها خلال آلاف

السنين من حكم الأسرات الملكية كان صراعاً فى سبيل المحافظة والبقاء ؛ فإن دور التحدى والاستجابة — وإن ظل يسود تاريخ مصر جميعاً — قد بلغ مداه من القوة والعنف فى تلك الحقب التى سبقت عهد الأسرات ، وفى هذا الصراع المرير من التحدى والاستجابة بين الفرد والبيئة كانت التقاليد والعادات والمأثورات التى نمت الشخصية المصرية وطبعت المجتمع المصرى بطابعها الغلاب القاهر ، تتبلور وترسب فى قرارة النفس المصرية ؛ فإذا هى فى اكتمالها ونضجها تقترن باكتمال الحضارة ونضجها كذلك ؛ فالحضارة المصرية كما يقول « برستد » هى وليدة النهر والوادى ، والنهر والوادى هما اللذان طبعا المصريين بذلك الطابع الغلاب الذى نمت عليه عاداتهم وتقاليدهم ومأثوراتهم .

وحضارات المجتمعات الزراعية حضارات محافظة بطبعها ، ودورها — حين تكتمل — أن تحافظ على هذا الاكتمال وتصونه ؛ لذلك كانت فى صراع دائم مع نفسها : فالمجتمعات الزراعية تحمل فى داخلها بذور انحلالها كما تحمل بذور قوتها ؛ ومن ثم كان صراعها مع نفسها ، صراعاً بين عوامل الانحلال وعوامل القوة ، وقوتها وانحلالها هما فى طبيعة النظام الاجتماعى والإدارى الذى يحكمها ، وطالما كان النظام الإدارى قويا مستتبا كان النظام الاجتماعى أشد ارتباطاً وأكثر تماسكاً ؛ ومن ثم كانت الصدارة دائما للنظام الإدارى وما فيه من عناصر القوة والتكامل ؛ لذلك كانت عهود القوة فى تاريخ مصر هى العهود التى حكمت فيها أسر قوية أو ملوك أقوياء ، وتبدأ عهود الضعف — حين تفقد السلطة المركزية هيبتها ويغدو الملك ألعوبة فى يد الكهنة أو يد أمراء الإقطاع ، ولم يكن تاريخ مصر فى عهد الأسرات الذى يزيد على ثلاثة آلاف عام إلا تاريخ ملوك أقوياء وآخرين ضعاف ، وأسر توطد سلطانها وأخرى تفقده عندما تذوب سلطة الملك فى سلطة أمير الإقطاع حتى يظهر ملك جديد يجمع السلطة فى يديه مرة أخرى بعد أن يقضى على سلطان المقاطعات ، ويتجدد اللاعبون والمسرح باق .

فالحضارة المصرية حين شبت مكتملة النماء منذ فجر التاريخ المصرى كما ظنها « رينان » كان دورها بعد ذلك أن ترعى هذا الاكتمال وتصونه ، وهى فى ذلك ليست فى حاجة إلى موهبة الذكاء كما هى فى حاجة إلى منعة الطبع . فإذا فاقت منعة الطبع موهبة الذكاء لدى المصريين فمرد ذلك كما قلنا أن ذكاءهم قد اكتمل كما اكتمل بناؤهم الحضارى منذ البداية ، وإذا بدا للرائى أن تقدمهم التاريخى يفوق تقدمهم الحضارى فلأن الحضارة فى مجتمع زراعى لا يمكن أن تصل إلى ما وصلت إليه من إبداع وتميز فى تاريخ مصر . وكان على مصر أن تصون هذا التقدم الحضارى وأن يكون التقدم التاريخى عوناً لهذا النظام الحضارى على البقاء .

وربما لا نلمس الفارق بين التقدم التاريخى والتقدم الحضارى فى مصر ما لم نتناول مظاهر التاريخ المصرى فى تطورها وتقدمها عبر الحقب التى مرت بها وأنواع الحكم التى سادتها ، ولن يتأتى لنا ذلك ما لم نسر مع التاريخ فى مجراه حتى نشرف على حاضره مما يجب أن يكون موضوعاً لحديث آخر .

الوحدة الفنية بين مصر وسورية

بقلم الأستاذ محمد عباس عبد الوهاب

فى أعقاب الوحدة المباركة بين مصر وسورية وتأسيس الجمهورية العربية المتحدة سوف تتحقق وحدة شاملة للفن والفنانين ، فقد ذكر التاريخ أن البلدين اندمجا واتحدا مراراً تحت حكم واحد ، وكانت تعقد بينهما صلات اقتصادية وسياسية يعقبها ترابط واندماج فنى ، وكان هذا الترابط قويا فى جميع عصور التاريخ القديم ، ثم تماسكت عراه فى العصر الإسلامى :

ففى فترة متقاربة من القرن الأول للهجرة فتح العرب سورية ومصر ، واستقبلهم أهل الإقليمين مرحبين مستبشرين لخلاصهم من حكم المستعمر الأجنبى ، فكان ذلك من أكبر العوامل التى سهلت مهمة الفتح . وسرعان ما جمع الحكم الإسلامى بينهما برباط الدين واللغة والثقافة والسياسة وشئون الحكم . ولسنا نعقد هنا لأى من هذه الروابط ، وإنما نبحث فى وحدتهما الفنية ، فقد ظهر فى الفن المصرى السورى وحدة قوية أكثر من أى إقليمين آخرين ، أدت إلى اختلاف مؤرخى الفنون فى التفرقة بينهما إلا بعد درس وبحث علمى ربما لا يؤدى فى بعض الأحيان إلى الرغبة فى التفرقة بين وحدتهما الفنية لنعرف إلى أىٍّ منهما تنتمى صنعة أو زخرفة ؛ لذلك بات من الصعب أن نقول : هذه التحفة من الزجاج أو السجاد مثلا — كما سنعرض بعد — من صنع مصر أو سورية .

وفى عصر الخلفاء الراشدين لم يكن الفن مزدهراً لما اتصف به عصرهم من تقشف وتمسك بالقواعد التى يمليها الدين لقرب العهد بأيام الرسول عليه السلام .

وما إن آل أمر المسلمين إلى بنى أمية حتى أقاموا خلافتهم فى إقليم سورية ، واتخذوا من دمشق عاصمة لهم ؛ فكانت مركز العالم الإسلامى تشع منها الحضارة والفن إلى سائر بقاع الإمبراطورية الممتدة من الأندلس وسواحل إفريقية غربا إلى الصين شرقا وشبه الجزيرة العربية واليمن جنوبا ؛ ولهذا فقد نبتت أصول الفن الإسلامى العالمى فى دمشق ، وقامت على أسس قوية مستمدة من أحكام القرآن وتعاليم الدين سواء فى العمارة أو فى الفنون التطبيقية الزخرفية : ولنتخذ فى ذلك مثلا : عمارة المسجد : فالصلاة مفروضة ، ولكن من المفضل عند الله والأجزل ثوابا أن تقام جماعة بالرغم عما فى الدين من تسامح ؛ فالمسجد إذن هو بيت الله ، وتصميمه المعمارى وضع خصيصاً لعبادته ، وإن المسلمين ليقومون فيه للصلاة ، المسلم بجانب أخيه المسلم فى صفوف متوازية مع جدار القبلة الذى يتوسطه محراب الإمام ؛ ولهذا كان تصميمه يتكون من أروقة عظيمة الاتساع ، وكانت عناصره المعمارية يقوم كل منها بغرض دينى : كالمئذنة والمحراب والمنبر .

ولما كانت هناك أيد كثيرة فى مختلف بقاع الإمبراطورية الإسلامية ساهمت فى إخراج هذا الفن وتنفيذه ، فإن هذه الأيدى ولا شك كان يجب أن تكون متأثرة بإقليميتها ومحليتها فى إنتاجها ، وقد كان : ففى مصر وسورية كانت هذه الأيدى عريقة فى الحضارة مرت بمراحل وأطوار مختلفة كان آخرها فى كلا الإقليمين — قبل الإسلام — مرحلة الفن البيزنطى . ولما كان هذا

إلى الفنون واحدة لا تختلف فى تقدير معاييرها وتكييف قيمها . وكان الحاكم — وهو الموجه الأعلى للفن — واحداً فى فترات مختلفة طويلة .

فكان أن نشأ الطراز الأموى وهو الدعامة الأولى للفن الإسلامى فى عصر بنى أمية ، ومن أهم مميزاته وعناصره الزخرفية ، ورقة الأكانتس التى هى عنصره الشائع ، كما رسمت أوراق العنب وعناقيده وفروعه المتموجة . وكانت هذه عناصر سورية اندمجت فيها عناصر مصرية سورية أخرى كالزخارف الهندسية والكئوس أو الزهريات التى تنبثق منها الأزهار والورود والفاكهة (صورة ١) فكانت أهم الخصائص المميزة للفن الأموى مصرية سورية ، تظهر الدقة والإبداع فى رسمها ، والصدق فى تمثيلها للطبيعة أصدق تمثيل ، يتخللها بقدر ضئيل رسوم الحيوان والإنسان ، أضيف إليها فى بعض الأحيان كتابة كوفية تؤيد نسبتها إلى ذلك العصر .

وقد أخرج هذا الفن الفنانين من أهل سورية ، كما استعان الأمويون بعمال من مصر عملوا فى القدس ودمشق ، فساهموا جميعاً فى تشييد قصورهم ومساجدهم فى بلاد الشام وتجميلها بالزخارف .

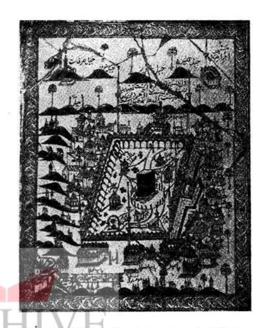
وتجلت مظاهر هذا الفن فى سورية ومصر فى العصر الأموى على سائر المنتجات الفنية التى وصلت إلينا . فإن الحلى الأموية والتحف العاجية عليها زخارف بالتخريم لهذه العناصر ، وكانت صناعة الفسيفساء[1] مزدهرة فى العصر الأموى ، وأبدع آثارها فى العصر الإسلامى بصفة عامة هى فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء الجامع الأموى فى دمشق ، ويرجع جانب كبير من فسيفساء قبة الصخرة إلى عصر بنائها فى سنة ٧٢ هـ .



(١) زخرفية أموية الطراز محفورة حفراً عميقاً على لوح من الخشب ، تمثل زهرية ينبثق منها فروع العنب المتموجة وأوراقه وعناقيده وقد مثلت هذه الزخرفة على سائر المنتجات الفنية كالأحجار والنسيج والعاج والفسيفساء (متحف الفن الإسلامى)

فناً أجنبياً ورد إليهم مع المستعمر فإنهم سرعان ما تخلصوا منه ، واندمجوا بكل ذاتيتهم وأصالتهم الفنية تحت راية الدين ومقتضياته حتى أخرج الفن الإسلامى ، ومن الواضح أنه يمكننا التعرف على قومية هذا الفن لأول وهلة بالرغم من تعدد طرزه ومدارسه وأساليبه ، فيقال : إنه فن إسلامى من الهند ، أو من إيران ، أو العراق ، أو الأندلس ، ولكن الفن المصرى السورى ظهرت فيه وحدة قوية أكثر من أى إقليمين آخرين — إذا استثنينا وحدة الفن الإسبانى المغربى — لأن الفنانين فى كلا الإقليمين كانوا يرحلون ويتنقلون بينهما دون قيد ، وكانت نظرتهم

(١) تنتج الفسيفساء من تجميع مكعبات صغيرة متعددة ألوانها من الزجاج أو الحجر أو الرخام أو الصدف ، وتثبت بعض هذه المكعبات إلى جانب بعض على أرضية من الجص اللين ، لتزخرف الحوائط والجدران بأشكال منوعة نباتية وهندسية وكتابية فى ألوان زاهية براقة .



(٢) لوحة من الخزف عليها رسم الكعبة المكرمة والحرم وأبوابه وأماكن أخرى موضحة أسماؤها والرسم والكتابة بالألوان «عمل الفقير إلى الله تعالى محمد الشامى بدمشق فى ذى القعدة سنة ١١٣٩هـ»
(متحف الفن الإسلامى)

(٢ – ٦٩١ م) على عهد الخليفة «عبد الملك بن مروان». الأموى. وهى بالثمن الداخلى للقبة؛ وتضم كتابات كوفية لآيات قرآنية ونص تاريخى، وزخارفها نباتية هندسية يغلب عليها اللون الأزرق والذهبى، وهى ذات مسحة من الفخامة والجلال.

وقد أتلف الحريق معظم فسيفساء الجامع الأموى بدمشق، ولم يبق إلا أجزاء قليلة منها، زخارفها نباتية يتخللها رسوم أشجار وقصور ومنازل خلوية ذات أسقف شبه مخروطية، وكلها مناظر طبيعية لنهر بردى وما يحيط به من مناظر فى مدينة دمشق.

واستخدم الحجر فى العمائر الأموية الدينية والمدنية، ومنها القصور التى شيدوها كقصر المشتى، وقصر هشام، وقصر عمرو، وقصر الحير، وقصر الطوبة؛ وجدرانها المبنية من الحجر الجيرى مزينة بزخارف أموية: فزخرفة قصر المشتى الذى يرجح تأسيسه زمن «الوليد الثانى» قد نقلت واجهته وأعيد تركيبها، وعرضت فى متحف برلين، وتضم زخارف نباتية رائعة محصورة بين مثلثات، فى بعضها طيور بينها شجرة الحياة، وحيوانات خرافية، ويلاحظ أن بعض هذه العناصر محوّر بعض الشيء عن أصوله الطبيعية، وهذه خاصية فى الزخرفة الإسلامية بصفة عامة بدأت فى الطراز الأموى. ومما يلاحظ أن الزخرفة الأموية فى هذا القصر دقيقة إلى حد كبير، بارزة عميقة بالحفر مما يضفى على مظهرها ظلالا متفاوتة تحدث بينها تباينا شديداً يجعلها تبدو وكأنها زخارف مخرمة، وكما عرضت واجهة قصر المشتى فى متحف برلين فإن متحف دمشق نقل واجهة قصر الحير وعرضها فى إحدى ردهاته لتكون أنموذجاً للزخرفة الأموية. ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة – بالرغم من مكانته العالمية باعتباره أكبر متحف للفنون الإسلامية – فقير فى منتجات الفن الأموى نفقد فيه أمثلة لهذه الزخارف الحجرية أو الرخامية.

وسادت هذه الزخارف سائر المنتجات الفنية فى مصر وسورية، ويعتبر ذلك أهمية كبيرة فى وضع الخطوط الرئيسة للزخرفة العربية (Arabesque) التى عمرت إلى العصر الحاضر، ونقلت إلى أوروبا.

وهكذا وضعت سورية فى عهد بنى أمية حجر الأساس فى الفن الإسلامى، وكان الخلفاء ميالون للترف والإصلاح: فقد ذكر اليعقوبى أن معاوية حج فى سنة ٤٤ هـ، وقدم معه من الشام بمنبر، فوضعه عند باب البيت الحرام، فكان أول من وضع المنبر فى المسجد الحرام، وفى هذه السنة عمل معاوية المقصورة فى المسجد، وكان أول من كسا الكعبة بالديباج، وكان عبد الملك ابن مروان أول من وقف التعامل بالنقود البيزنطية، وسك «الدراهم السميرية» عربية خالصة فى سنة ٧٦ هـ؛

وذلك للقضاء على العملة الرومية وللتحرر الاقتصادى واعتداد بالسلطان العربى ، كما ضرب يزيد دراهم بيت الهبيرية » ، وكانت هذه العملات كلها تحمل عبارات لسك (التأريخ واسم الخليفة ومدينة الضرب) ، وعبارات قرآنية ؛ وكانت شائعة الاستعمال فى مصر والشام ، سار ضرب العملة الإسلامية على هذا النمط فى شكله مظهره لا يكاد يخرج عنه .

ولقد أشاد أهل سورية بمجد الأمويين وحضارتهم ، ظلوا ما لا يقل عن أربعمائة عام بعد سقوط بنى أمية رجون عودة من كانوا يسمونه «بالسفيانى » يعيد مجد لأمويين .

وما إن حكم الفاطميون مصر فى منتصف القرن رابع الهجرى (١٠ م) حتى امتدت صلاتهم بسورية ، نشروا مذهبهم الشيعى فيها أيضاً ؛ ونتيجة لهذه الصلة صبحت هناك خلافة فاطمية فى مصر وسورية ، خلافة أموية فى الأندلس ، وعباسية فى بغداد . وابن خلدون أكثر أخذاً بهذا الأمر الواقع واعترافاً بشرعيته .

ولقد ازدهر الفن الفاطمى فى كلا الإقليمين وكان سلوبه مميزاً يتضح فيه كثرة الإقبال على رسم الإنسان على عكس ما تجنبه المسلمون قبل عصرهم . وذكر لمقريزى مؤرخ مصر أنه حينما حدثت «الشدة العظمى » ، أيام الخليفة المستنصر الفاطمى استدعى بدر الجمالى ن الشام ، فجمع السلطة فى يده ، وأصبح الحاكم فعلى للبلاد ، وأعاد للدولة مكانتها الفنية بعد اضمحلال ، إذا بالصناع يخرجون لنا تلك المنشآت المعمارية العظيمة ى لم تزل حتى اليوم موضع الفخار والإعجاب ، وهى م بزخارفها عن دخول عناصر جديدة على الفن الفاطمى ت من سورية وأرمنية على أيدى من هاجر من الأرمن لسوريين للعيش فى ظل بدر الجمالى فى مصر .

ومن طريف ما يذكر أن لقب « السيد » الذى بطمت به الثورة سائر الألقاب التركية الدخيلة نعت به ولاة دمشق فى القرنين الخامس والسادس الهجريين . ولعله انتقل من هناك إلى مصر مع بدر الجمالى الذى ولى دمشق قبل قدومه إلى مصر ، وصار « السيد » لقباً عاما على أصحاب السلطان الحقيقيين فى مصر منذ زمن بدر الجمالى حتى نهاية عصر المماليك .

وفى سنة ١١٦٩ م تكونت الدولة الأيوبية فى مصر على يدى « البطل صلاح الدين » ، ثم انضمت سورية لحكمه فى سنة ١١٧٦ م ، وفى عهده اشتعل الحماس الدينى عند المسلمين لتوحيده للبلاد الإسلامية المجاورة ، فأصبحوا يشعرون بقوتهم التى تفوق قوة الصليبيين ، كما أصبحوا أشد حرصاً على قوميتهم واعتزازاً ببلادهم وبأن القدس بلدهم فهى بمكانتها وإجلالها فى نفوسهم تدفعهم إلى انتزاعها من الصليبيين انتزاعاً ؛ فكان لصلاح الدين مواقف خالدة وبطولات رائعة فى حروبه ضدهم خلدها الشرق والغرب .

وفى عهده قوى تأثر الصليبيين بحضارتنا ؛ ومن خير ما قيل فى علاقتهم بالمسلمين ما كتبه العالم جيزو Guizot وزير لوى فيليب ملك فرنسا ، وذلك فى كتابه عن « تاريخ الحضارة فى أوروبا » حيث ذكر أنه : « من الطريف أن نتبين فى كتب التاريخ القديم شعور المسلمين نحو الصليبيين ؛ فإنهم كانوا ينظرون إلى هؤلاء الأوروبيين كأنهم برابرة ، وكأنهم أكثر الناس غلظة وغباوة وأقلهم مدنية وتهذيباً ، أما الصليبيون أنفسهم فقد أدهشهم وأثر فيهم ما رأوه عند المسلمين من ثروة ومدنية وكرم الخلق » ثم تبع هذه الفكرة الأولى صلات عدة بين المسلمين والصليبيين امتد أثرها ، وأصبحت أعظم شأناً .

وبقيت آثار فى كلا القطرين من العصر الأيوبى كثيرة معمارية وفنية ، فكان مزدهراً من العمارة نوعان : الأول العمارة الحربية كالقلاع والاستحكامات والأسوار ، والآخر المدارس .

وفى بداية عصر المماليك أغار التتار النازحون من





(٣) رسم على إناء خزفى من صناعة « غيبى الشامى » وقاع إناء عليه توقيعه
(متحف الفن الإسلامى)

وسط آسية على العالم الإسلامى ، فقضوا نهائيا على الخلافة العباسية فى بغداد ، واستولوا على الشام ، واتجهوا نحو مصر ، فأصبحت الأنظار كلها متجهة إليها . وكان خطرهم محدقاً بالشرق والعالم كله ، وكان قطز نائباً للسلطان فى مصر . فعزل السلطان ، وكان غلاماً صغيراً لاهياً يقضى وقته فى اللعب بالحمام ومناقرة الديوك وصيد الكباش ، ثم أقصاه عن مصر نهائيا ، وقال : « إنى ما قصدت إلا أن نجتمع على قتال التتار » وجمع حوله المماليك ، وقاتل التتار ، وأشعل حمية المسلمين حتى انتصر فى « عين جالوت » بعد نضال عنيف بين عنصرين من أخطر العناصر المكافحة . وبين فنين من فنون الحرب الممتازة فى العصور الوسطى ، فأنقذ العالم من خطر محتوم . وبعد هذا النصر فر التتار من دمشق ثم من الشام ، فاستولى عليها قطز ؛ وبذلك أصبحت مملكته تضم مصر والشام كله ، وعين والياً من قبله على دمشق . وتلك أيضاً إحدى المواقف الحاسمة فى تاريخ المسلمين وإحدى الحادثات التاريخية التى ربطت بين الإقليمين ، ولقد كان عصر المماليك بصفة عامة عصر ازدهار للفن الإسلامى فى مصر وسورية ، وكانت القاهرة ودمشق مركزاً لمنتجاتهم .

وفى هذه العصور كلها كانت المنتجات والآثار الفنية سجلاً واضحاً للاندماج والوحدة الفنية بين الإقليمين ، ومن آثارها فى العصر الأيوبى تلك المساجد التى بنيت لتؤدى غرض الدرس إلى جانب الصلاة والتى خالفت تخطيط المساجد الأولى ، فأصبحت تتكون من أربعة إيوانات تحيط بالصحن والفناء المكشوف ، وقد ادعى المستشرقون أنه « تخطيط صليبى » ، وهو ادعاء لا تنطبق عليه هذه التسمية فى شىء ؛ فكل ما فى الأمر أن هذا التخطيط المتعامد الذى يجمع فى مساجد الدرس بين إيوانات أربعة قام لغرض التدريس للمذاهب الأربعة (الشافعية والحنفية والحنبلية والمالكية) ، ولذلك أعد لكل مذهب إيوان خاص ، وإنه لتطور طبيعى للأروقة الأربعة التى كانت تحيط بالصحن ، كما اقتضى قيام هذه المساجد بمهمتها الجديدة تلك ، وهى التدريس — إدخال

مقتضيات لم تكن فى المساجد الأولى للإسلام ، ومنها أماكن الصوفية والزهاد ومنازل الأساتذة والطلبة فى الأدوار العلوية . وهذا كله دليل على أن « الشكل المتعامد » كان من وحى الحاجة ومن مقتضيات التطور لا من وحى الصليب والصليبيين .

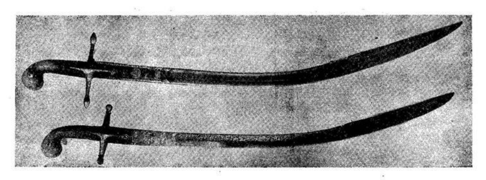
وأهم العناصر المعمارية فى المساجد هى المئذنة ، وقد اتخذت لأول مرة فى دمشق بالجامع الأموى ، وكانت مربعة الشكل ؛ وما زال هذا الطراز السورى فى بناء المآذن سائداً فى مصر والشام وسائر أنحاء العالم الإسلامى.

وقد جاء فى خطط المقريزى عند الكلام على إعادة بناء جامع عمرو بالفسطاط ، أن الخليفة معاوية أمر الوالى مسلمة بن مخلد واليه على مصر من سنة (٦٦٧ — ٦٨٢ م) أن يبنى صوامع للأذان ، فبنى أربع صوامع ى الأركان الأربعة لهذا المسجد ؛ تهدمت وزالت معالمها ، وبرع الفنانون فى تشييد القباب فى أنحاء العالم الإسلامى ، وأخرجوا أنواعاً مختلفة منها . ولعل أبدعها ما هو فى مصر وسورية ؛ فقد تعددت أشكالها الخارجية، وتنوعت أساليب زخرفتها ، فنقشت بزخارف رائعة ، وبعضها مكسو ببلاطات الخزف ، وإن الزائر لكلا الإقليمين يكاد يشهد فى عمارة مساجدهما وزخارفها أو عمارة دورهما وزخارفها صورة واحدة لا تكاد تفترق عن الأخرى ؛ ولعل ذلك ما يلمسه اليوم شباب الإقليمين لمتنقلون بين ربوعهما .

ومن الصناعات التى كانت متقدمة — صناعـــة لحزف ؛ فقد سارت على تقاليد محلية واحدة فى كلا إقليمين ، وكانت من الصناعات الهامة التى أيدت ترابط الفنى بينهما ؛ إذ اتحدت فى طريقة الصناعة سلوب الزخرفة مما أدى إلى هذا التشابه وإلى صعوبة تفرقة بين النتاجين ما لم تحمل التحفة توقيع صانعها اسم صاحبها ؛ ومن الأسباب التى أدت إلى هذا شابه أن خزافين من سورية هاجروا إلى مصر ، واستوطنوها ولهم نتاج وآثار فيها ، وكانوا يوقعون باسم « الشامى » على مصنوعاتهم ، كما هى الحال عند المصريين الذين أثبتوا نسبتهم إلى مصر ، فوقعوا باسم « المصرى » ومن أشهر خزافى مصر فى عصر المماليك « غيبى » الذى وقع أحياناً «غيبى الشامى» (صورة٢) أو«الشامى» فحسب نسبة واضحة إلى بلاد الشام ؛ فقد قيل إنه سورى الأصل عاش فى تبريز بإيران زمناً ، ثم هاجر إلى مصر .

ومن أهم أنواع الخزف فى تلك الفترة هو الخزف ذو البريق المعدنى الذى استمرت صناعته قائمة فى مصر ، ثم اختفت حتى اليوم ، ومما هو معروف أنه اختفى من مصر ، وظل بسورية قرنين بعدها حتى القرن الرابع عشر الميلادى . وفى إحدى المجموعات بباريس تحفة عليها النص التالى : « صنعت لأسعد بالإسكندرية ، عمل يوسف من دمشق » وغالباً ما تكون قد صنعت بعد زوال صناعته من مصر ، وهى دليل قوى على ذلك . ومن الخزف نوع تقليد البورسلين والسيلادون الصينى ونوع ذو رسوم طيور وحيوانات فى مناظر قريبة من الطبيعة ، وكذلك صنعت بلاطات لتكسية الجدران (صورة ٣) .

وفى عصر صلاح الدين صنعت لأمراء الأيوبيين تحف معدنية بأسلوب واحد فى دمشق وحلب والقاهرة ، ولولا العبارات المكتوبة عليها ما أمكن الاستدلال على مكان صناعتها ، وقد استمرت هذه الصناعة متشابهة فى عصر المماليك وتجلت فيها أساليب مختلفة من حفر وطرق وتصفيح وتخريم وتكفيت بالذهب أو الفضة أو النحاس ، وكانت العناصر الزخرفية المشتركة تتكون من طيور متدابرة أو متقابلة وعناصر نباتية مزهرة والبط الطائر والغزال المنطلق ومناظر الطرب والرقص . وأشكال هذه المصنوعات كانت منوعة ، فمنها : القباب والأهلة الكبيرة فوق المآذن والمصابيح والأبواب المصفحة ، والأسطرلابات (الساعة الزمنية الفلكية الشمسية) ، والأدوات الطبية والهندسية ، وأدوات الغزل والنسيج ه



(٤) سيفان من صناعة القرن الحادى عشر الميلادى (متحف الفن الإسلامى)

والأسلحة كالسيوف (صورة ٤) والزرد وأردية الخيل والمحاربين .

وأنتجت مصانع مصر وسورية أنواعاً شتى من المنسوجات الكتانية والصوفية والقطنية بأسلوب واحد ، فلم يكن من السهل التفرقة بين مراكز صناعتها هل هى دبيق أو تنيس أو الإسكندرية بمصر ، أو دمشق وأنطاكية بسورية ؟ وكانت الملابس الحريرية مباحة للنساء ، وتكاد تكون محرمة على الرجال ، إلا إذا اشتمل الثوب على كمية ضئيلة من خيوطه على شكل شريط عرضه إصبعان أو أربع أصابع تفنن الصانع فى زخرفته . ولكن الناس تحللوا من ذلك التقييد تباعاً إلى أن صنع الثوب كله حريراً خالصاً فى عصر المماليك .

واتحدت العناصر الزخرفية وأساليب الحفر فى الخشب بين الإقليمين ، وتنوعت الزخارف ، ونفذت فى غاية الدقة والإتقان ، كل ذلك فى براعة تامة . ولم يكن الصناع فى سورية فى العصر الفاطمى أقل براعة من إخوانهم المصريين ؛ فقد تمكنوا جميعاً من خلق أساليب وموضوعات زخرفية جديدة ، وفى العصر الأيوبى استمرت هذه الأساليب متقدمة ، وحل خط النسخ محل الخط الكوفى ، كما شاعت الحشوات فى أشكال نجمية متعددة الأطراف ، واستخدم التطعيم والترصيع بالأبنوس والعاج والصدف ، وصنعت مشربيات من خشب خرط كستائر للنوافذ تخفف من حدة الضوء وتحجب النساء من نظرات عابرى الطريق ، وكانت إحدى مستلزمات الفن الإسلامى .

ولقد قدر للخط العربى أن ينال فى شمالى الشام منذ أواخر القرن الخامس الهجرى نصيباً من التجويد بتحوله إلى خط مستدير لين ، هو خط النسخ ، وهو ابتكار سورى شمالى حذقه الشاميون الشماليون . ومنذ العصر الأيوبى فى مصر والشام بدأنا نرى الخطوط المستديرة تحل محل الخطوط الكوفية على المبانى والأحجار وكتابة المصاحف والمعادن والأخشاب .

أما صناعة الزجاج والسجاد فلهما وحدة قوية متماسكة بين الإقليمين ؛ فقد اكتشف الزجاج فى مصر وإن كان بعض المؤرخين يرون أنه اختراع سورى فينيقى ، فإن المكتشفات المصرية الكثيرة تجعلنا نجزم أنه اختراع مصرى ؛ إذ أنه من المؤكد أن أول معرفة للتزجيج كانت فى مصر فى عصر ما قبل التاريخ بأربعة آلاف عام على الأقل قبل الميلاد ، حيث عثر على آثاره فى الطوب . أما أول آنية زجاجية فترجع إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد .

ومن المراجع التى تؤيد مكانة سورية فى صناعة

الزجاج ما ذكره ياقوت من أن «البشراسم جبل يمتد فى عرض إلى الفرات من أرض الشام من جهة البادية وفيه أربعة معادن : مَعدن القار والمغرة والطين الذى يصنع منه البواتق التى يسبك فيها الحديد ، والرمل الذى فى حلب يعمل منه الزجاج وهو رمل أبيض كالإسفيداج» ، وذكره للرمل الأبيض[1] لم يأت عرضاً دون غاية ، وإنما ليدلل به على نقاوة الزجاج المصنوع منه فى حلب ، وكان الثعالبى من المؤيدين لياقوت . وعلى كل فقد كانت هناك مراكز عـدة لصناعته فى كلا الإقليمين ؛ ولهذا فإن الزجاج الإسلامى أصعب موضوعات الفن الإسلامى فى الدرس والبحث والتأريخ ، وإن ما قد يكون واضح المعالم منه حتى الآن لا يرجع إلى ما قبل القرن السادس الهجرى . وقد اهتم الأستاذ Lamm بدراسة الزجاج ، ولكننا لا نستطيع أن نطمئن إلى النتيجة التى وصل إليها[2] ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة هو المرتع الخصب الوحيد لهذه الدراسة البكر .

وأقدم الصناعات الزجاجية هى الأقراص التى اتخذت عيارات وزن وكيل ، وترجع إلى السنين الأولى لحكم المسلمين . وقد استخدمت فى مصر وسورية . وهناك نوع مقزح اللون مصنوع بدمشق ومصر فى أوائل العصر الإسلامى ، وكان معروفاً منذ العصر الرومانى ، وكانت تضاف إليه أسلاك زجاجية لتجمله أحياناً ، ومنه أمثلة بمتحف الفن الإسلامى .

ومن مصنوعات الزجاج التى ترجع إلى العصر الفاطمى كلجات صغيرة أنيقة المظهر (حاملات أزيار) استخدمت للزينـة ، وأوانى زجاج وبلور على هيئة كئوس وقنينات صغيرة وهيئات أخرى ؛ وزجاج سميك عليه زخارف بالقطع الكبير ، وآنية مذهبة أو ذات بريق معدنى مائل إلى اللون الأحمر .

وجاء فى ذكر المقريزى لخزائن الجوهر الفاطمية وصف الزجاج والبلور وذكرُ أنواع عدة له ، كما وصف لنا أشكال الآنية وطرائق استعمالها ، وكانت كلها متقنة الصناعة غالية القيمة إلى حد الخيال .

ومما ذكره المؤرخون أيضاً أنه كان يصنع بمصر زجاج شفاف عظيم النقاوة يشبه الزمرد ، ويباع بالوزن لارتفاع قيمته .

وفى عصر المماليك صنعت المشكاوات الزجاجية المموهة بالمينا ، وهى من روائع الفن الإسلامى أرضيتها غنية بالزخرفة النباتية وبالكتابات بخط النسخ الرائق ، عليها رنوك المماليك وأسماؤهم ، كل ذلك بألوان متعددة بارزة بالمينا . وما زالت هذه الصناعة من بين الصناعات التى لا يمكننا الجزم بنسبتها إلى أى من الإقليمين ؛ إذ اختلفت الآراء فى تحديد الإقليم الذى صنعت فيه : أمصر هو أم سورية ؟ وعلى كل حال فقد اتفقت الآراء على أن الإقليمين كانا يقومان بإنتاج هذه المشكاوات الزجاجية ، ولم يأت بحث بعد بالدليل الفصل . ومما يجدر ذكره أن بمتحف الفن الإسلامى ما يربو على الستين مشكاة ، وأنه لا يوجد متحف فى العالم به مثل هذا العدد الضخم ، وما هو منها فى متحف دمشق يعد على أصابع اليد الواحدة .

أما عن وحدة صناعة السجاد ، فإن مصر وسورية كانتا من مراكز إنتاج «الطنافس الوبرية Pile Carpets» منذ العصور القديمة ، وقد أخرج أثناء التنقيب فى حفريات الفسطاط قطعة من السجاد يرجح أنها من القرن التاسع الميلادى ، وتعتبر أقدم مثل لهذه الصناعة فى مصر ، ويمكن تقسيم سجاد الإقليمين على أساس زخارفه إلى نوعين :

الأول : زخارفه يغلب عليها الطابع الهندسى فى

---

(١) الرمل على أنواع ثلاثة : الأبيض وهو أجود الأنواع ، وزجاجه من نوع ممتاز كالكريستال والعدسات ، والأصفر ويليه فى الجودة ، والأحمر وهو أقلها جودة ومنتجاته معتمة .

(٢) دكتور زكى حسن : فنون الإسلام . القاهرة ١٩٤٨ ص ٥٨١ .

عناصرها النباتية المحورة وأشكال المعينات والمثلثات والمربعات ، ويغلب عليها طابع التجريد التام ، وألوانها قاتمة حمر سود ، وهو من صنع مصر .

الآخر : نوع سمى طنافس دمشق ، ولحمته من صوف لامع معقود على سداة من حرير . وفى بعض الأحيان كانت السداة واللحمة معاً من الصوف أو الحرير الخالص . وفى متحف الفن الإسلامى أمثلة من كل نوع وكلا النوعين أنتج منذ القرن الرابع عشر . أما سبب معرفة النوع المسمى بطنافس دمشق بهذا الاسم فلأنه سجل كذلك فى قصور أمراء إيطاليا حيث كانوا يستوردونه من أسواق دمشق التجارية . وقد أثبت كينل أخيراً أن هذه السجاجيد من صنع القاهرة .

ومن روائع الفن السورى بالقاهرة مجموعة بمتحف الفن الإسلامى تكوّن معرضاً للوحدة بالفن المصرى السورى . وقد انتقينا عدداً منها يعرض على صفحات «المجلة» مع هذه الكلمة . كما أن «جناح الاستقبال الفخم» بمتحف قصر المنيل ، والقاعة الدمشقية بمتحف أندرسون «بيت الكريتلية» والتى استخدمت غرفة نوم والجناح والقاعة منقولان من أحد قصور سورية . ويرجع تاريخ صناعتهما إلى القرن السابع عشر الميلادى ، وهما متطابقان فى أسلوب صناعتهما وزخرفتهما ، وجميعها مجلدة تجليداً فاخراً بالخشب المدهون بالألوان المتعددة فى رسوم منوعة للزخرفة العربية (أرابسك) ، ومناظر أشجار وتلال ومنازل خلوية ذات أسطح شبه مخروطية . وتلك مناظر طبيعية جميلة من مدينة دمشق ؛ فإن دمشق تبدو كلؤلؤة وسط حدائق فيحاء ، ويتراءى سحرها الخلاب من فوق مئذنة الجامع الأموى ، ومن قمم التلال المحيطة بها .

وفى ختام هذه الكلمة نهدى إليها هذه الطاقة من رحلة ابن جبير : « إن دمشق جنة المشرق ومطلع حسنه المونق المشرق ، وهى خاتمة بلاد الإسلام التى استقريناها وعروس المدن التى اجتليناها . قد تحلت بأزاهير الرياحين ، وتجلت فى حلل سندسية من البساتين ، وحلت من موضع الحسن بالمكان المكين ، وتزينت فى منصتها أجمل تزيين وتشرفت بأن آوى الله تعالى المسيح وأمه صلى الله عليهما منها إلى ربوة ذات قرار معين ، ظل ظليل ، وماء سلسبيل تنساب مذانبه انسياب الأراقم بكل سبيل ، ورياض يحيى النفوس نسيمها العليل ، تتبرج لناظريها بمجتلى صقيل . وتناديهم : هلموا إلى معرس للحسن ومقيل . وقد سئمت أرضها كثرة الماء حتى اشتاقت إلى الظمأ ، فتكاد تناديك بها الصم الصلاب » .

وبعد ، فإن الوحدة سبيل إلى تنقل رجال الفن والآثار بين الإقليمين لخلق طراز فنى جديد للجمهورية العربية المتحدة .

المراجع

دكتور إبراهيم جمعة : مقدمة الكتابة العربية ١٩٤٧

ابن خلدون : المقدمة

المقريزى : كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار

المقريزى : اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الحنفا (نشر وتحقيق الدكتور جمال الدين الشيال) القاهرة ١٩٤٨ .

دكتور حسن الباشا : الألقاب الإسلامية ، القاهرة ١٩٥٧ .

دكتور زكى محمد حسن : فنون الإسلام القاهرة ١٩٤٨

ماكس هرتس : فهرس مقتنيات دار الآثار العربية (متحف الفن الإسلامى حاليا) تعريب على بهجت القاهرة ١٣٢٧ هـ .

دكتور محمد عبد العزيز مرزوق : الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية ، القاهرة ١٩٤٢

ياقوت : كتاب معجم البلدان : Leipzig ١٩٢٤

C. W. Wilson ; Pictures que Palestine, Sinai & Egypt Vol II.

G. Marçais ; L'art de L'Isban, 1946.

M. S. Dimand ; Ahandbook of Muhanmadan Art N. Y. 1947.

W. B. Honey ; Glass, Victoria & Albert Mussum 1946.

الجامع الأزهر
بين ماضيه وحاضره
بقلم الأستاذ محمد عبد الله عنان

(١)

يقترن ذكر الجامع الأزهر ، بسير الحياة العقلية فى مصر منذ ألف عام ، وهو ما يزال بالرغم من تقادم العهد وتطور الظروف والأحوال ، يشغل فى تلك الحياة حيزاً له خطره .

والأزهر اليوم ، هو جامعة مصر الإسلامية الكبرى ، وقد لبث على كر العصور متسماً بصفته العلمية والدراسية ، ولكن هناك حقيقة يجب التنويه بها ، وهى أن الجامع الأزهر ، لم ينشأ فى الأصل ليكون جامعة أو معهداً للدرس ، ولكنه أنشئ بعد أن وضع جوهر الصقلى خطط القاهرة المعزية ، بنحو عام ، فى جمادى الأولى سنة ٣٥٩ هـ (أبريل سنة ٩٧٠ م) ؛ ليكون جامعاً للعاصمة الفاطمية الجديدة ، أعنى القاهرة ، وليكون فى الوقت نفسه منبراً للدعوة الفاطمية الشيعية وتم إنشاء الجامع الجديد ، وافتتح للصلاة فى شهر رمضان سنة ٣٦١ « (٩٧٢) » .

ويجب أن نشير بادئ ذى بدء إلى صفة المساجد الجامعة ومهمتها ، ذلك أن الأمصار والقواعد الإسلامية ؛ كانت تقوم خططها دائماً حول المسجد الجامع ، أى المسجد الرئيسى ، الذى يؤمه الأمير للصلاة بالناس ، وفيه تقام صلاة الجمعة الرسمية ، وقد اتبعت هذه الخطة فى مصر ، كما اتبعت فى سائر الأقطار الإسلامية ، فأقيمت خطط الفسطاط ، أول عاصمة لمصر الإسلامية حول أول جامع أسس بها ، وهو جامع عمرو ؛ ولما سقطت الدولة الأموية ، وقامت الدولة العباسية ، واستولى الجند العباسيون على مصر أنشئوا مدينة العسكر ، لتكون عاصمة لمصر ، وأنشئوا بها جامع العسكر ، ليكون رمزاً لسيادة الدولة الجديدة ومسجدها الرسمى .

وجاء ابن طولون فأنشأ عاصمته « القطائع » وجامعها الشهير ؛ ومع أن الفسطاط لبثت بالرغم من قيام هاتين العاصمتين الجديدتين ، من الناحية الأدبية عاصمة مصر الحقيقية ، ولبث جامعها محتفظاً طوال الوقت برياسته الدينية ، فإن الفاطميين حينما افتتحوا مصر فى شعبان سنة ٣٥٨ هـ (يولية سنة ٩٦٩ م) لم يلتفتوا إلى الفسطاط ولا إلى جامعها ، وأنشئت القاهرة المعزية بأمر الخليفة المعز ، لتكون عاصمة للدولة الفاطمية ، وأنشئ جامعها ليكون جامع الدولة الرسمى ، وقد كان الطابع المذهبى الخاص الذى تدين به الدولة الفاطمية ، يسبغ على قيام الأزهر صفته المذهبية الخاصة .

وقد كان للمساجد الجامعة صفة أخرى ، غير صفتها الدينية الرسمية ؛ فقد كانت تعتبر فى الوقت نفسه مركزاً رئيساً للدراسة ، وكانت مجمع أكابر العلماء يعقدون فيها حلقاتهم ، وكان هذا شأن جامع عمرو منذ قيامه ، فقد لبث عصوراً جامعة مصر الأولى ؛ وفى جامع قرطبة الأموى ، انتظمت منذ عهد الناصر جامعة قرطبة أعظم الجامعات الأندلسية ؛ ولكن الأزهر لم يكتسب صفته الجامعية وفقاً لهذا التقليد القديم ، وإنما اكتسبها من جراء حدث عرضى ، ترتب على فكرة الدعوة المذهبية

وغلب هذا الحدث العارض شيئاً فشيئاً على صفته الأولى ، حتى أسبغ عليـه ثوبه الجامعي التالد :

فى صفر سنة ٣٦٥ هـ (أكتوبر سنة ٩٧٥ م) أعنى بعد قيام الأزهر بنحو ثلاثة أعوام ونصف العام وفى أواخر عهد الخليفة المعز لدين الله ، جلس قاضى القضاة أبو الحسن على بن النعمان القيروانى ، بالجامع الأزهر ، وقرأ مختصر أبيه فى فقه آل البيت (فقه الشيعة) فى جمع حافل من العلماء والكبراء ، وأثبتت أسماء الحاضرين ، فكانت هذه أول حلقة للدرس بالجامع الأزهر ، ثم توالت حلقات بنى النعمان بالأزهر بعد ذلك ، وكان بنو النعمان من أكابر علماء المغرب الذين اصطفتهم الخلافة الفاطمية ، وجعلتهم دعامتها وألسنتها الروحية ، فلحقوا بها إلى مصر ، وتولوا فى ظلها رياسة القضاء عصراً .

وكانت هذه حلقات عارضة ، بيد أنها كانت بداية جامعية فى معنى من المعانى .

وفى أوائل عهد الخليفة العزيز بالله ، حدث بالجامع الأزهر حدث جامعى آخر . ويجب أن نذكر أولا أن الجامع الفاطمى الذى أنشأه جوهر فى قلب القاهرة المعزية ، كان يسمى فى البداية بجامع القاهرة . أما اسم الجامع الأزهر ، فلم يطلق عليه إلا منذ أيام العزيز ، وذلك فيما يبدو بعد إنشاء العزيز للقصور الفاطمية التى سميت بالقصور الزاهرة ، تيمناً باسم السيدة فاطمة الزهراء ابنة رسول الله ، وزوج أمير المؤمنين على بن أبى طالب ، وهى التى يرجع الفاطميون نسبتهم إليها ؛ ومع ذلك فقد كان « جامع القاهرة » هو الاسم الغالب على الجامع طوال العصر الفاطمى .

نقول ، حدث أيام العزيز بالأزهر حدث جامعى جديد ؛ فى رمضان سنة ٣٦٩ هـ (٩٨٠ م) جلس يعقوب بن كلّس وزير المعز لدين الله ، ثم وزير ولده العزيز من بعده ، بالأزهر ، وقرأ على الناس كتاباً ألفه فى الفقه الشيعى ، وهو المعروف « بالرسالة الوزيرية » نسبة إلى مؤلفها الوزير . وكان ابن كلس يهوديا هداه الله إلى الإسلام ، وخدم الدولة الفاطمية منذ قيامها ، وقدر المعز لدين الله مواهبه ، فقربه وأولاه ثقته وعطفه ؛ وكان شخصية ممتازة تجمع بين السياسة والعلم ، وكان نصيراً كبيراً للعلماء ، والأدباء ، وكان يعقد مجالسه الفقهية والأدبية تارة بالجامع الأزهر ، وتارة بداره ، فيهرع إليه العلماء والطلاب من كل صوب . والظاهر أن ابن كلس هو أول من فكر فى اتخاذ الجامع الأزهر معهداً للدراسة المنظمة المستقرة : فى سنة ٣٦٨ هـ (٩٨٨ م) استأذن ابن كلس الخليفة العزيز بالله فى أن يعين بالأزهر جماعة من الفقهاء للقراءة والدرس ، يحضرون مجلسه ويلازمونه ، ويعقدون مجالسهم بالأزهر فى كل جمعة ، من بعد الصلاة حتى العصر ، وكان عددهم سبعة وثلاثين فقيهاً ، فوافق العزيز على اقتراح وزيره ورتب لأولئك الفقهاء أرزاقاً وجرايات شهرية حسنة ، وأنشأ لهم داراً للسكنى ، وأجرى عليهم ابن كلس أيضاً أرزاقاً من ماله الخاص .

وهنا نجد أنفسنا أمام حدث جامعى حقيقى : فقد كان أولئك الفقهاء ، هم أول الأساتذة الرسميين الذين عينوا بالجامع الأزهر ، وأجرت عليهم الدولة أرزاقاً ثابتة ، وباشروا مهمتهم العلمية بطريقة منظمة مستقرة ؛ وإذن فنحن نستطيع أن نقول هنا : إن الأزهر يكتسب عندئذ لأول مرة صفته العلمية الحقيقية كمعهد للدراسة المنظمة ، وأنه يبدأ بذلك حياته الجامعية الحافلة المديدة .

غير أن هذه المرحلة الجامعية الأولى فى حياة الأزهر ، كانت ضيقة المدى ؛ ذلك أن الأزهر وهو جامع الدولة الرسمى ، لم يكن أكثر من منبر لدعوتها المذهبية ؛ وعلى ذلك فإن الدراسة فى الأزهر كانت فى البداية مقصورة على العلوم الدينية الشيعية وعلوم اللغة ، وكانت فضلا عن ذلك تعقد به مجالس الحكمة الفاطمية من وقت إلى آخر ، وهى مجالس الدعوة المذهبية ، وكانت النساء يشهدنها

أحياناً ، ثم رأت الخلافة الفاطمية ، وهى الإمامة الحرة التفكير ، أن تنشئ جامعة مستقلة أخرى تخصص للدرس ، ونشر المذاهب الكلامية الفاطمية ، فأنشئت « دار الحكمة » الشهيرة فى سنة ٣٩٥ هـ (سنة ١٠٠٥م) فى عهد الحاكم بأمر الله ؛ ولهذه التسمية مغزى يدل على الاتجاه الفلسفى الحر الذى أريد أن يتخذه هذا المعهد أو بالحرى هذه الجامعة العربية ، ذلك لأن دار الحكمة كانت جامعة حقا تضم عدة حلقات وكليات دينية وعلمية وأدبية ، وأفردت للجامعة الجديدة دار كبيرة ، وأنشئت لها مكتبة عظيمة ، وكانت تدرس بها فضلا عن العلوم الدينية ، علوم اللغة والفلسفة والفلك والطب والرياضة وغيرها ، وكان الغرض الحقيقى الذى ترمى إليه الخلافة الفاطمية ، من إنشاء دار الحكمة ، هو بث الدعوة الفاطمية بطريقة علمية منظمة ، تمتزج فيها الآراء والنظريات الفلسفية الحرة ، بالأصول والمبادىء المذهبية ، وتكون أبعد أثراً فى غزو الأذهان والعقائد من مجالس القصر وحلقات الأزهر .

ولبثت دار الحكمة زهاء قرن تنافس الأزهر فى مهمته الدراسية ، وتتبوأ مكان السبق والزعامة الجامعية . بيد أن عصر ازدهارها لم يطل ؛ فقد اضطربت شئون هذه الجامعة المذهبية ، وفتر نشاطها منذ منتصف القرن الخامس الهجرى ، واستمرت شئونها فى اضطراب وضعف حتى أمر أمير الجيوش الأفضل شاهنشاه بإغلاقها فى نهاية القرن الخامس الهجرى لما ذاع من تدخلها فى العقائد ، ثم أعيدت بعد ذلك بقليل على نمط جديد ، روعى فيه اجتناب المناقشات المذهبية العنيفة ، واستمرت على حالها الجديدة حتى نهاية الدولة الفاطمية .

وعلى أية حال ، فقد كان لاضطراب الحياة العقلية فى مصر من جراء اضطراب شئون الخلافة الفاطمية وضعفها ، منذ عهد المستنصر بالله الفاطمى فى أواسط القرن الخامس الهجرى ، أثره الواضح فى ركود الدراسة بالأزهر ودار الحكمة معاً ، واستمر هذا الركود ، حتى وقع الانقلاب الحاسم بسقوط الدولة الفاطمية ، وزوال صبغتها المذهبية ، وقيام الدولة الأيوبية الجديدة على يد منشئها الملك الناصر صلاح الدين فى سنة ٥٦٧ هـ (١١٧١ م) .

(٢)

وعمد صلاح الدين إلى إزالة شعائر الدولة الفاطمية ، وكل رسومها وآثارها المذهبية ، وأمر بإلغاء خطبة الجمعة من الجامع الأزهر ، نظراً لصفته المذهبية الرسمية ، واستمر هذا الإلغاء قائماً زهاء مائة عام ، ولما انتهت الدولة الأيوبية ، وقامت دولة المماليك البحرية ، أعيدت خطبة الجمعة إلى الأزهر فى سنة ٦٦٥ هـ فى عهد الملك الظاهر بيبرس ، وبذا استرد صفته الرسمية القديمة .

على أن قطع صلاة الجمعة بالجامع الأزهر فى تلك الفترة ، لم يبطل صفته الجامعية ، فقد لبث محتفظاً بصفته القديمة ، كمعهد للدرس والقراءة . وبالرغم من أن قيام المدارس المختلفة فى عصر الدولة الأيوبية كان له أثره فى ركود الدراسة بالأزهر فى هذا العصر ، فإنه لبث محتفظاً بكثير من هيبته العلمية السالفة ، ولبث مقصد أكابر العلماء الوافدين على مصر ، ونستطيع أن نذكر من هؤلاء اسمين لامعين توليا التدريس بالأزهر فى العصر الأيوبى ، هما :

العلامة الفيلسوف والطبيب اليهودى موسى بن ميمون، الذى وفد من الأندلس على مصر ، وخدم الملك الأفضل ولد صلاح الدين طبيباً ؛ فقد كان يلقى دروسه بالأزهر فى الرياضة والفلك والفلسفة .

والعلامة الطبيب عبد اللطيف البغدادى الذى وفد على مصر فى سنة ٥٨٩ هـ . أيام الملك العزيز ، وتولى التدريس بالأزهر .

ويبدو من تولى هذين الطبيبين العظيمين التدريس بالأزهر أن الطب كان من المواد التى تدرس به فى ذلك العصر .

وقد اقترن عود الخطبة بالجامع الأزهر ، فى عهد الملك الظاهر ، بعناية ولاة الأمر بشئونه ، فجددت أبنيته ، ونظمت حلقاته ، ورتب له الأساتذة ، وأقبل عليه الطلاب من كل صوب ، ودبت فيه حياة جديدة .

ومن ذلك الحين ، أعنى منذ أواخر القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) يسيطر الأزهر شيئاً فشيئاً ، على سير الحركة العقلية فى مصر ، ويغدو كعبة الأساتذة والطلاب من الأمم الإسلامية كافة . ويجب أن نذكر هنا أن الأزهر كان منذ البداية جامعة حرة ، مفتوحة الأبواب لكل طالب ، دون قيد ولا شرط ، تجرى فيها النفقة على الطلاب والأساتذة من قبل الدولة ، ومن غلات الأوقاف المرصودة عليه ، وفضلا عن ذلك فقد كان لطلاب الأقطار المختلفة أجنحة خاصة بالجامع يسكنون فيها ، كل فريق فى الجناح الخاص به ، وتجرى عليهم النفقة من الطعام والكساء ، وهذا هو نظام الأروقة الشهير الذى ما زالت منه إلى اليوم بقية بالجامع الأزهر ، وهو نظام يرجع إلى عدة قرون .

وكانت أواخر القرن السابع بدء تحول فى حياة الأزهر ؛ فهو فضلا عن قيادته للحركة العقلية بمصر يغدو شيئاً فشيئاً جامعة الإسلام الكبرى ، لا فى مصر فقط ، ولكن فى العالم الإسلامى كله ؛ ذلك أن حركة التفكير الإسلامى انهارت فى المشرق بانهيار الدولة العباسية وسقوط بغداد فى يدى التتار فى سنة ٦٥٦ هـ . (١٢٥٨ م) ، واضمحلت فى الغرب الإسلامى بسقوط القواعد الأندلسية الكبرى ، وفى مقدمتها قرطبة وإشبيلية فى أيدى الإسبان ، فى النصف الأول من القرن السابع ومن ذلك الحين تتحول زعامة الحركة الفكرية الإسلامية إلى القاهرة ، ويغدو الأزهر أعظم مركز للدراسات الإسلامية العربية ، فى العالم الإسلامى .

وبلغت الحركة العلمية والأدبية فى مصر الإسلامية ذروتها من التقدم والازدهار فى القرن الثامن وأوائل القرن التاسع (القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر) ؛ ولا غرو فى هذه الفترة بالذات تصل دولة السلاطين المصرية إلى أوج قوتها ، وتغدو مصر من أعظم دول البحر الأبيض قوة ، ومدنية ، ورخاء ، وفى خلال ذلك يبلغ الجامع الأزهر أيضاً ذروة الازدهار والنفوذ العلمى ، ويجوز ما يمكن أن نسميه بعصره الذهبى . وبالرغم من أن القاهرة كانت عندئذ تحتوى على عدد كبير من المدارس أو الكليات الدينية والمدنية ، فإن الأزهر لبث دائماً مركز الدراسة المفضل ؛ إذ كان مفتوحاً للطلاب من كل مذهب ، وتدرس به سائر العلوم الدينية واللغوية وهو ما لم يكن ميسوراً فى مدارس أنشئت على قاعدة التخصص ؛ ومن جهة أخرى ، فقد كان الأزهر بالأخص مقصد الأساتذة والطلاب الغرباء من سائر الأمم الإسلامية ، وكان يقطن فى أروقته عدد كبير من أولئك الطلاب ، بلغ عددهم فى أوائل القرن الثامن زهاء سبعمائة وخمسين .

وقلما نجد بين أقطاب الحركة الفكرية المصرية فى تلك الفترة من العلماء أو الأدباء ، وهم ثبت حافل لا حصر له ، من لم يقترن اسمه بذكر الأزهر ، أستاذاً أو طالباً . ونستطيع أن نذكر من بين أساتذته يومئذ ، جمهرة من أعلام التفكير الإسلامى ، مثل العلامة الفيلسوف المؤرخ ابن خلدون ، وابن الدمامينى إمام النحو ، والمقريزى أعظم مؤرخى مصر ، والحافظ ابن حجر العسقلانى ، وبدر الدين العينى وسراج الدين البلقينى ، وشرف الدين المناوى ، وغيرهم ، ممن حفل بهم هذا العصر الزاهر .

(٣)

وفى أواخر القرن التاسع أخذت الحركة الفكرية فى مصر فى الاضمحلال ، وكانت دولة السلاطين المصرية قد شاخت يومئذ ، وأخذت تسير نحو الانهيار بخطى سريعة ، وتصدع بناء المجتمع المصرى ، وأخذ فى

الانحلال والتفكك ، ثم كانت المأساة المروعة ، حينما سقطت مصر صريعة الغزو العثمانى فى سنة ٩٢٢ هـ . (١٥١٧ م)، وفقدت بذلك عظمتها وحريتها واستقلالها.

وكان الفتح العثمانى لمصر ، أشنع ضربة أصابت المدنية الإسلامية ، مذ قضى التتار على الدولة العباسية فى منتصف القرن السابع الهجرى ، وقوضوا صروح المدنية الإسلامية فى المشرق ، وكانت مصر مستودع هذا التراث الباذخ بعد سقوط بغداد وانحلال الأندلس ؛ وكانت المدنية الإسلامية تتألق بعلومها وفنونها فى ظل دولة السلاطين المصرية منذ ثلاثة قرون ، فجاء هذا الفتح الوندلى ليطفىء هذا السراج المنير مدى ثلاثة قرون أخرى .

وهكذا انهار صرح الحركة الفكرية فى مصر عقب الفتح التركى ، كما انهارت عناصر القوة والحياة فى المجتمع المصرى ، وتضاءل شأن العلوم والآداب ، ولم يبق من الحركة الفكرية الزاهرة التى أظلتها دول السلاطين المصرية ، سوى آثار دراسة يبدو شعاعها الضئيل من وقت لآخر .

وأصاب الأزهر ما أصاب الحركة الفكرية كلها ، من الانحلال والتدهور ، وتضاءلت موارده ، وقل عدد طلابه ، واختفى من حلقاته كثير من العلوم التى كانت مزدهرة به من قبل ؛ حتى إن العلوم الرياضية لم تكن تدرس به فى أواخر القرن الثانى عشر (الثامن عشر الميلادى) كما يشير إلى ذلك الجبرتى فى حديث يدلى بما آلت إليه أحوال الأزهر خلال العصر التركى ، من التأخر والركود .

على أن الجامع الأزهر ، يقوم عندئذ ، خلال هذه الظلمات التى بسطها الحكم التركى على أنحاء الشرق الإسلامى ، بأعظم مهمة أتيح له أن يقوم بها ؛ فقد استطاع خلال المحنة الشاملة ، أن يستبقى شيئاً من مكانته ، وأن يؤثر بماضيه التالد ، وهيبته الدينية والعلمية القديمة ، فى نفوس الغزاة أنفسهم ، وأن يبقى بذلك بمنجاة من عسفهم وبطشهم ، وفى خلال ذلك يغدو الأزهر ملاذاً أخيراً لعلوم الدين واللغة ، ويغدو بنوع خاص معقلا حصيناً للغة العربية ، تحتفظ فى أروقته بكثير من قوتها وحيويتها ويدرأ عنها عادية التدهور النهائى ، ويمكنها من مغالبة لغة الفاتحين ومقاومتها ، وردها عن التغلغل فى المجتمع المصرى .

وهكذا استطاع الأزهر فى تلك الأحقاب المظلمة ، أن يسدى إلى اللغة العربية أجل الخدمات . وإذا كانت مصر خلال العصر التركى ، قد لبثت ملاذاً لطلاب العلوم الإسلامية واللغة العربية ، فأكبر الفضل فى ذلك عائد إلى الأزهر . وقد استطاعت مصر لحسن الطالع بفضل أزهرها ، أن تحمى التراث ثلاثة قرون ، حتى انقضى العصر التركى بمحنه وظلماته ، وقيض لها أن تبدأ منذ أوائل القرن التاسع عشر حياة جديدة ، يمازجها النور والأمل .

وربما كانت هذه المهمة السامية ، التى ألقى القدر زمامها إلى الجامع الأزهر فى تلك الأوقات العصيبة ، من حياة الأمة المصرية والعالم الإسلامى بأسره ، من أعظم ما أدى الأزهر من رسالة وأعظم ما وفق إلى إسدائه لعلوم الدين واللغة ، خلال تاريخه الطويل الحافل .

(٤)

وجاء الغزو الفرنسى فى نهاية القرن الثامن عشر ، وأتيح للأزهر مرة أخرى أن يثبت أهميته ، ومكانته من الزعامة الفكرية والسياسية ، واضطلع علماؤه خلال تلك الأحداث بنصيب بارز من قيادة المقاومة الشعبية ضد الغزاة ؛ ولما استطاعت مصر أخيراً أن تتحرر من نير الاحتلال والفوضى كان الأزهر قد وصل إلى حال يرثى لها من الانحلال والركود ، وكان أخطر ما يواجه الأزهر يومئذ موجة الإعراض عن دروسه وحلقاته ؛ ذلك لأن مصر ، التى هزها الغزو الفرنسى بمؤثرات الثورات

العصرية الجديدة ، أخذت تتجه إلى آفاق أخرى ، وتطمح إلى اجتناء المعارف العصرية ؛ ومن ثم فقد نظمت البعوث المصرية إلى أوروبا ، وعنى بإنشاء المدارس المدنية الحديثة ، ونشأت فى مصر عندئذ طبقة جديدة من المفكرين والمتعلمين الذين أخذوا بقسط من العلوم الحديثة . وبالرغم من أن الحياة الفكرية والاجتماعية بمصر أخذت تتأثر بالاتصال المستمر بأوروبا ، وتتطور نحو الاتجاهات الجديدة بسرعة ، فإن الأزهر بقى بمعزل عن هذه المؤثرات الجديدة ، وكان هذا القصور عن فهم الحركة الثقافية الجديدة ومجاراتها ، عاملا فى انصراف الأذهان عن وروده .

ومع ذلك فقد لبث الأزهر موئلا لعلوم الدين واللغة ، ولبث يثير اهتمام ولاة الأمور والعارفين بفضله العلمى التالد ، وتمخضت الجهود الأولى التى بذلت فى سبيل إنهاضه وإصلاحه ، عن صدور أول قانون نظامى وضع للأزهر فى سنة ١٢٨٨ هـ (١٨٧٢ م) فى عهد الخديو إسماعيل ، ونظم هذا القانون طريقة الحصول على الشهادة العالمية ، وبين المواد التى يمتحن فيها ، وجعلها على ثلاث درجات ، وأن تصدر بها براءة من ولى الأمر ، وهذه هى المواد : الأصول ، الفقه ، التوحيد ، الحديث ، التفسير ، النحو الصرف ، المعانى ، البيان ، البديع ، المنطق .

وكان هذا القانون أول خطوة فى سبيل تنظيم الحياة الدراسية بالجامع الأزهر ، بيد أنه لم يحقق كثيراً من الإصلاح المنشود .

وفى أوائل عهد عباس الثانى ، ظهرت بالأزهر حركة إصلاحية قوامها المرحوم الشيخ محمد عبده ، وانتهت هذه الحركة بأن صدر فى سنة ١٨٩٦ قانون تنظيم كساوى العلماء ودرجاتهم ومرتباتهم ، ونظمت شئون الأساتذة والطلاب وفقاً لأصول وقواعد جديدة ، وأضيفت إلى مواد الدراسة القديمة ، طائفة من المواد الحديثة مثل الحساب ، والجبر ، والعروض ، والتاريخ الإسلامى ، ومبادئ الهندسة .

وفى سنة ١٩١١ ، على أثر اضطرابات الأزهر المعروفة ، صدر قانون جديد للأزهر ينظم الدراسة فيه على أسس جديدة ، وبمقتضاه قسمت الدراسة إلى مراحل لكل منها نظام ومواد خاصة ، وأنشئت هيئة للإشراف على شئون الأزهر تحت رياسة شيخ الجامع تسمى « مجلس الأزهر الأعلى » وأنشئت هيئة كبار العلماء وفقاً لنظام خاص ، وأنشئت عدة معاهد دينية جديدة فى بعض عواصم الأقاليم تابعة للأزهر ، كما أضيفت إلى مواد الدراسة ، مواد جديدة حديثة ، هى التاريخ ، والجغرافيا ، والرياضة ، ومبادئ الطبيعة والكيمياء .

وتوالت على هذا القانون تعديلات عدة كان آخرها التعديل الذى يتضمنه القانون الصادر فى سنة ١٩٣٠ ، وقد كان هذا القانون فى الواقع خطوة حاسمة فى القضاء على نظم الدراسة القديمة بالأزهر ، وتحويله إلى ما يسمى اليوم « بالجامعة الأزهرية » وقسم التعليم العالى بالأزهر وفقاً لهذا القانون إلى ثلاث كليات : هى كلية أصول الدين ، وكلية الشريعة ، وكلية اللغة العربية ، وأنشئ نظام التخصص فى المادة والتخصص فى المهنة .

وصدر أخيراً فى سنة ١٩٣٦ قانون جديد للأزهر جعل فيه التعليم بالأزهر أربع مراحل : الابتدائى ومدته أربع سنوات ، والثانوى ومدته خمس سنوات ، والعالى ومدته أربع سنوات ، وأما المرحلة الرابعة فتنقسم قسمين : الأول أقسام الإجازات والآخر أقسام التخصص ومدة كل منهما سنتان ، وبين القانون المواد التى تدرس فى كل مرحلة ، وشروط الحصول على الشهادة العالية ، وعلى درجة أستاذ . وأطلق اسم الجامع الأزهر فى هذا القانون على الكليات الأزهرية وأقسام الإجازات والتخصص التابعة لها ، وألحقت به معاهد التعليم الابتدائى والثانوى

بالأقاليم وهى المسماة بالمعاهد الدينية .

ويقوم دستور الأزهر ونظمه الحالية على هذين القانونين ، أعنى قانون سنة ١٩٣٠ ، وقانون سنة ١٩٣٦.

(٥)

والآن وقد تحول الجامع الألفى القديم إلى ما يسمى « بالجامعة الأزهرية » فإنا نستطيع القول ، بعد أن مضى على هذا الانقلاب الحاسم فى معايير الأزهر ربع قرن بأن الأزهر لم يأخذ من الجامعة سوى اسمها ومظاهرها الشكلية ، وأنه ما زال يسير فى طرائقه وتفكيره ودراساته ، بالروح والأساليب العتيقة التى كانت وما تزال من أهم أسباب تخلفه عن مسايرة أساليب التفكير والبحث العصرية . ومما تجب ملاحظته أن القوانين التى حققت هذا الانقلاب الخطير فى حياة الأزهر ، قد أملتها كما هو معروف ظروف ومؤثرات لم يكن يقصد بها خير الأزهروتقدمه العلمى الحقيقى ، وإنما كانت ترمى من قبل كل شىء إلى تحقيق مظاهر شكلية ومادية معينة لا تتصل بمهمة الأزهر ولا رسالته العلمية ؛ ومن ثم فقد خسر الأزهر فى هذا الانقلاب ولم يكسب ؛ خسر تفوقه القديم فى العلوم الدينية واللغوية ، هذا التفوق الذى كان يقوم على التفانى فى التحصيل والدرس ، وخسر الأساليب الجامعية الصحيحة التى كانت تتمثل فى حلقاته الشهيرة .

والأزهر اليوم بالرغم من اتسامه بسمة الجامعات العصرية ، ما يزال بعيداً عن أن يجارى روح العصر فى تنظيم مناهجه العلمية ، بل إن طرائقه الدراسية ما زال ينقصها المنهج والتركيز والوضوح . وهو لا يزال يعيش على تراث الأزهر القديم ، ولا تزال مراجع الدراسة بالكليات الأزهرية الحديثة فى علوم الدين والفقه طائفة من المصنفات القديمة التى يعرفها الأزهر منذ العصور الوسطى : فالشاطبية وجمع الجوامع ، ومختصر ابن الحاجب وألفية ابن مالك وشرحها لابن عقيل ، ومختصر السعد وحواشيه ، وكتب ابن حجر ، والبلقينى ، والسيوطى ، والبرماوى ، والزيلعى ، وغيرها ما زالت تدرس بالكليات للطلبة النظاميين ؛ ومع أن هذه المصنفات القديمة لا تزال تحتفظ بقيمتها الكلاسيكية ، فهى لا تصلح ، سواء بمادتها أو طرائقها العتيقة لعقلية الطالب الحديث ، ولم يستطع شيوخ « الجامعة الأزهرية » أن يضعوا لطلابهم كتباً محدثة ، تقرب إليهم تداول المواد الدراسية ، وما زال خريج الأزهر ، أقل فى تكوينه العلمى والثقافى ، من مستوى طلاب الجامعات المدنية . وقد كان من جراء ذلك كله ، أن خسر الأزهر كثيراً من سمعته العلمية والدينية التالدة فى أنحاء العالم الإسلامى ، ولم تعد له تلك الصدارة القديمة التى كان مشهوداً له بها فى المشرق والمغرب ، وهو يشعر اليوم أنه ما زال فى مفترق الطرق لا يدرى أى سبيل ينتهج .

وهذه كلها أمور تبعث إلى أشد الأسف : ذلك أن الأزهر قد غدا بحياته الطويلة ، وتاريخه العلمى الحافل وخدماته الجليلة لعلوم الدين واللغة ، جزءاً لا يتجزأ من تراث مصر العلمى والثقافى . ومصر تخسر الكثير من مقومات هذا التراث بتأخر الأزهر وتخلفه عن القيام برسالته التاريخية العظيمة ؛ ومن ثم فإنه يجب على مصر أن تتدارك أزهرها العظيم التالد ، بسديد العون والتوجيه والإصلاح .

أبو زيد السروجي بين الأدب والفن

بقلم الدكتور حسن الباشا

أبو زيد السروجي هو الشخصية التي ابتكرها الحريري في مقاماته المشهورة ، فأسند إليها حيله ، وأنطق لسانها بآيات بيانه وأدبه .

ومقامات الحريري مجموعة من القصص القصيرة ذات طابع خاص تحكي كل منها بعض مغامرات هذه الشخصية بأسلوب أدبي رائع . ولقد لقيت هذه المقامات كثيراً من الدراسة والتقدير منذ كتبها مؤلفها أبو محمد القاسم بن علي الحريري في الربع الأول من القرن الثاني عشر بعد الميلاد : فألفت عنها الكتب ، ودونت لها الشروح المطولة والحواشي والتفاسير ؛ كما اهتم الأوروبيون بدراستها وترجمتها ، فنقلت إلى عدة لغات ، ومن ترجماتها المشهورة ترجمة مسجوعة باللغة الألمانية .

ويمتاز أسلوب المقامات بالإغراق في التأنق ، وتكلف الصنعة ، والتلاعب بالألفاظ ، والمبالغة في استخدام المحسنات البديعية من سجع وجناس وتورية وغيرها . ويمكن اعتبار هذه المظاهر صدى للمجتمع الإسلامي الذي كان قد بلغ في القرن الثاني عشر مستوى عالياً من المدنية ، وأغرق في الترف حتى أتخم ، واهتم بالمظاهر والمراسم ، وعني بالتفريع والتقسيم ؛ ومن ثم ظهر في إنتاجه الأدبي والفني روح التأنق والتخمة والصنعة والدندشة والتفريع ، بالإضافة إلى المباهاة وإظهار المهارة . وليس من شك في أن طابع أسلوب المقامات هو نفسه الطابع الذي ينتظم الإنتاج الفني في ذلك العصر من تكفيت وتطعيم بزخارفهما المعقدة ، والمقرنص بدلاياته ، والكتابة العربية بتوريقها ؛ وهو نفسه الطابع الذي يميز ذلك النوع من الزخرفة التي نضجت وازدهرت في ذلك الوقت ، والتي اصطلح على تسميتها بالزخرفة العربية « الأرابسك » ، وتتألف من أفرع نباتية محورة ذات شعبتين ، تلتف كل منهما وتتشابك وتتقاطع وتتفرع بحيث تنتج أشكالا منغمة جميلة تأخذ بالبصر ، وتستغرق الخيال ، وتسمو بالفكر عن دنيا الواقع وعالم المادة .

* * *

وتصور المقامات أبا زيد السروجي شيخاً شغف بالأدب ، وأولع بدراسته حتى أسلس له قياده ، وبذّ فيه غيره ؛ ثم ضاقت به سبل الحياة حين ركدت سوق الأدب ، فخرج من بلده سروج في أعلى الفرات متنكراً يجوب الآفاق ، وانطلق يتنقل من مدينة إلى مدينة سعياً وراء رزقه ، معتمداً في ذلك على علمه باللغة والأدب ، ومستغلا ما تحلى به من مواهب وخصال .

ولم يكن أبو زيد يعجز عن أن يلبس لكل حال لبوسها ، وأن ينطق في كل مجال بما يناسبه من مقال : فهو تارة شحـــاذ يسأل الناس الإحسان ، وتارة أخرى دجال يبيع الرقى والتعاويذ ؛ وهو طوراً واعظ خطيب يستدر المآقي ويأسر القلوب ، وطوراً حجام سفيه يراوغ ويداور ؛ وهو أحياناً يستأجر لحراسة القافلة بليل حين يعز الحراس ، وأحياناً أخرى يعمل معلماً للصبيان .

وأبو زيد يتمتع بمرونة خلقية عجيبة ؛ إذ تتردد أخلاقه بين المروءة والشجاعة والكرم والقناعة من جهة والكذب والخيانة والجشع والسرقة من جهة أخرى ، وإن كان يتسم دائماً بالدعابة والمرح .

وأبو زيد فى كل أحواله ومقاماته أديب لا يشق له غبار ؛ يعتمد فى حيله على تمكنه من اللغة ، وبراعته فى الحديث والحوار ؛ يستطيع أن يفحم منافسيه بحججه القوية ، وأن يأسر مستمعيه ببيانه الساحر ، ومنطقه الخلاب : تأمله وهو يزهو بنفسه فى المقامة السابعة والأربعين :

بالله يا مهجة قلبى قل لى
هل أبصرت عيناك قط مثلى
يفتح بالرقية كل قفل
ويستبى بالسحر كل عقل

وإذا كان أبو زيد قد اختار لنفسه حياة التجول والاحتيال والشحاذة فقد ألجأته إلى ذلك الظروف العامة التى انتابت المجتمع فى عصره : من فوضى واضطراب وخلل وكساد ، حين شاخت الدولة العباسية ، وعم إداراتها الفساد ، وتعرض اقتصادها للخراب ، وعجزت عن إقرار الأمن فى الداخل ، وعن صد الصليبين فى الخارج . ويلخص أبو زيد حال المجتمع فى عصره — فى معرض تحبيذ حرفة الشحاذة — فى المقامة التاسعة والأربعين فيقول : « وكنت سمعت أن المعايش إمارة وتجارة ، وزراعة وصناعة ، فمارست هذه الأربع ، لأنظر أيها أوفق وأنفع ، فما أحمدت منها معيشة ، ولا استرغدت فيها عيشة . أما فرص الولايات ، وخلس الإمارات ، فكأضغاث الأحلام ، والفىء المنتسخ بالظلام ، وناهيك غصة بمرارة الفطام ؛ وأما بضائع التجارات فعرضة للمخاطرات ، وطعمة للغارات ، وما أشبهها بالطيور الطيارات ؛ وأما اتخاذ الضياع ، والتصدى للازدراع ، فمنهكة للأعراض ، وقيود عائقة عن الارتكاض ، وقلما خلا ربها عن إذلال ، أو رُزق روح بال ؛ وأما حرف أولى الصناعات ، فغير فاضلة الأقوات ، ولا نافقة فى جميع الأوقات ، ومعظمها معصوب بشبيبة الحياة ؛ ولم أرَ ما هو بارد المغنم ، لذيذ المطعم ، وافى المكسب صافى المشرب ، إلا الحرفة التى وضع ساسان أساسها ، ونوّع أجناسها (أى الشحاذة) ... إذ كانت المتجر الذى لا يبور . . . »

ومع هذا فإن أبا زيد لا يخفى ضيقه بوضاعة حرفته التى إنما لجأ إليها مضطرا بعد أن استولى الصليبيون على بلده ، واغتصبوا ماله ؛ إذ يندب حظه فى المقامة الثامنة والأربعين :

طالما ساعد الزمان فأصبحت مسعدا
فقضى الله أن يغير ما كان عودا
بوّأ الروم أرضنا بعد ضغن تولدا
فاستباحوا حريم من صادفوه موحدا
وحووا كل ما استسرّ م ، بها لى وما بدا
فتطوحت فى البلاد طريداً مشردا
أجتدى الناس بعدما كنت من قبل مجتدَى

والحق أن أبا زيد لم يلبث أن عاد إلى مسقط رأسه بعد أن استتبت الأمور ، وطرد الصليبيون من سروج ، فأقلع عن حياة التجوال والاحتيال ، وتاب توبة نصوحاً ، « فحكوا أنهم ألموا بسروج ، بعد أن فارقها العلوج ، فرأوا أبا زيدها المعروف ، قد لبس الصوف ، وأمّ الصفوف ، وصار بها الزاهد الموصوف ؛ فقلت أتعنون ذا المقامات ، فقالوا : إنه الآن ذو الكرامات » .

* * *

لا شك أن شخصية على هذا القدر من التنوع والمقدرة والدعابة وسعة الحيلة قد استهوت المصورين فى العصور الوسطى ، فأقبلوا على تصويرها ، وعملوا على تمثيل شتى حيلها ومواقفها المفعمة بالخيال والحياة والحركة . والحق أنه لم يحظ كتاب عربى بما حظيت به مقامات الحريرى من عناية المصورين . ولقد تم العثور على عدد كبير من مخطوطات المقامات تزينها الرسوم ؛ وهى محفوظة الآن فى كثير من دور الكتب والمتاحف فى أنحاء العالم ، ويزيد عدد المعروف من مخطوطات

المقامات المزوقة بالصور على عشر ، وهو عدد كبير بالنسبة للمؤلفات الأدبية الأخرى فى اللغة العربية .

وتنتمى صور هذه المخطوطات إلى ما يعرف فى التصوير الإسلامى باسم المدرسة العباسية ، وهو اصطلاح يطلق على عدد من الصور ينتظمها أسلوب معين يميزها عن أساليب التصوير الإسلامية الأخرى . وإذا جاز لنا أن نقسم الأساليب أو المدارس الفنية الإسلامية أقساماً جنسية عامة بحيث ننسب كلا منها بأقسامه الفرعية إلى شعب من الشعوب الإسلامية من عربية وإيرانية وهندية وتركية أمكننا أن نعتبر المدرسة العباسية هى التى تمثل الروح العربية .

وتمتاز صور المدرسة العباسية — فضلا عن الطابع العربى — بروح الابتكار ، والحيوية والبساطة ، وبالبعد عن التمثيل الواقعى ، وبالميل نحو الزخرفة .

وتعتبر هذه المدرسة أقدم مدارس التصوير الإسلامية ؛ وترجع أقدم مخطوطاتها المزوقة بالصور إلى أواخر القرن الثانى عشر بعد الميلاد ؛ وقد انتشرت فى أنحاء العالم الإسلامى ، كما ساعدت الظروف التاريخية على بقائها حتى نهاية القرن الخامس عشر فى الأقطار الإسلامية التى استطاعت أن تنجو من غزو المغول مثل مصر ، ومن ثم عاصرت المدرستين المغولية والتيمورية فى إيران .

وتحتل مخطوطات مقامات الحريرى المزوقة بالصور مركز الصدارة فى هذه المدرسة . والحق أننى عندما شاهدت صور مخطوطات المقامات المحفوظة بالمكتبة الأهلية فى باريس ، وبالمتحف البريطانى فى لندن فى صورتها الأصلية راعنى ما تمتاز به من ألوان براقة زاهية ، وما يظهر فيها من قوة فى التصور والتخيل ، ومهارة فى الرسم ، وتنوع فى الأسلوب . وليس من شك فى أن مخطوطات المقامات المزوقة تدين بقسط كبير من الأهمية التى حظيت بها إلى ما بلغته المقامات من صيت فى عالم اللغة والأدب ، وإلى ما اتصف به بطلها أبو زيد السروجى من دعابة وبراعة وسعة حيلة .

وتعتبر صور مخطوط المقامات المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس (عربى ٥٨٤٧) من أجمل ما أنتجته المدرسة العباسية . وقد قام بكتابة هذا المخطوط وتزويقه بالتصاوير يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م) .

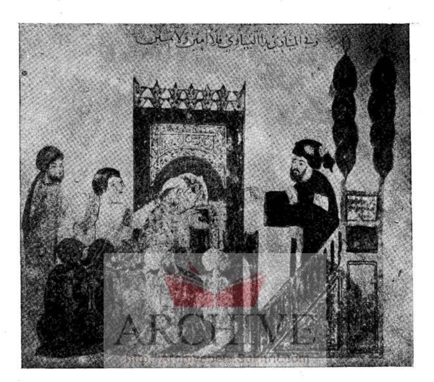
وتوضح صورة من هذا المخطوط بعض حوادث المقامة السابعة التى تقص كيف أن أبا زيد وقف بين المصلين فى مدينة برقعيد صباح العيد ، وأخذ يسأل الناس الإحسان ، ويبسط لهم حاله فى رقاع مكتوبة قامت عجوز معه بتوزيعها على المصلين . غير أن العجوز فشلت فى استعطاف القلوب ، فرجعت إلى الشيخ بخفى حنين .

وقد حاول الواسطى فى هذه الصورة أن يوضح النص بشىء من الصدق : فرسم جمعاً فى مسجد عبر عنه بالمنبر والمحراب ، ورسم فوق المنبر خطيباً يخطب خطبة العيد وقد أنصت إليه الجمع الذى جلس فى صف منتظم ؛ ورسم خلف هذا الصف أبا زيد السروجى واقفاً « وقد اعتضد شبه المخلاة ، واتكأ على عجوز كالسعلاة » .

غير أن المصور لا يتقيد تماماً بحرفية النص ؛ إذ أنه صوّر أبا زيد مفتح العينين فى حين أن النص يصفه بأنه « محجوب المقلتين » .

وتتضح فى هذه الصورة براعة الواسطى فى توزيع العناصر من أشخاص وعمارة ، وفى الربط بينها ، وفى استغلال الوحدات المعمارية من المنبر والمحراب فى خدمة التصميم العام .

كما استطاع الفنان هنا أن يجمع بنجاح بين اتجاهين مختلفين : اتجاه واقعى يظهر فى محاولة تصوير النص بصدق ، وفى التعبير عن العواطف المختلفة بوساطة حركات الأيدى وملامح الوجوه ، وفى التمييز بين مختلف الأفراد ؛ واتجاه زخرفى يلاحظ فى طريقة ترتيب الجمع



أبو زيد السروجى يسأل الناس إحسانا أثناء خطبة العيد فى مدينة برقعيد ؛ من المقامة السابعة من مخطوط لمقامات الحريرى ، عمل يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى فى سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧م)؛ محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (عربى ٥٨٤٧)

الجالس ترتيباً منغماً ، وفى تمثيل طيات الثياب على شكل دوائر المياه المتكسرة ، وفى تزيين المنبر والمحراب بالزخرفة العربية المورقة المشهورة (الأرابسك) .

ولا يقتصر الواسطى فى هذا المخطوط على تصوير حوادث أبى زيد وأعماله ، بل يلجأ فى كثير من الأحيان إلى تصوير بعض عبارات النص تصويراً فنيا بوساطة الأشكال والألوان : انظر مثلا إلى الرسم الذى يصور العبارة الواردة فى مفتتح المقامة السابعة التى تصف يوم العيد فى مدينة برقعيد حين « أظل بفرضه ونفله ، وأجلب بخيله ورجله » ، وكيف مثل الواسطى فيه منظراً واقعيا من الحياة العامة مفعماً بالحركة والحياة ، تبدو فيه جماعة من الناس وقد امتطوا صهوات الخيول ، ورفع بعضهم الأعلام والرايات الدينية ، ودق بعض آخر الطبول ونفخوا الأبواق ، وأخذوا يعلنون قدوم العيد بكثير من الجلبة والضوضاء !

وتأمل أيضاً الرسم الذى صوّر به الواسطى لغزاً فقهيا فسره أبو زيد السروجى فى المقامة الثانية والثلاثين حين سئل عما يجب فى « عشرخناجر » أى نوق ! وهنا صوّر الفنان منظراً ريفيا جميلا يتمثل فيه عشر نوق وإلى جانبها بعض الرعاة .



أبو زيد السروجى فى هيئة حجام ؛ من المقامة السابعة والأربعين من مخطوط لمقامات الحريرى ؛ محفوظ بالمتحف الآسيوى فى مدينة ليننجراد

وتتضح فى هذه الصورة بعض المظاهر الفنية التى تميز المدرسة العباسية : فتتمثل الأرض فيها على شكل خط يخرج منه نبات محور ، وليس للصورة خلفية ، ولا يحدها إطار ، وليس فيها اهتمام بقواعد المنظور أو محاولة لإظهار التجسيم .

وقد وفق الفنان فى رسم النوق ، وفى توزيع وحدات الصورة توزيعاً متوازناً منسقاً . أليس فى ترتيب رقاب النوق ، وتوالى ظهورها تنغيم جميل ؟ ألم ينجح الفنان فى توفير التوازن بتغيير أوضاع الرقاب وفى الوقت نفسه أضفى على الصورة كثيراً من الحركة والتنوع ؟

* * *

وتشبه صور الواسطى صوراً فى مخطوط لمقامات الحريرى محفوظ بالمتحف الآسيوى بمدينة لنينجراد وتتمثل أوجه الشبه فى الأسلوب العام ، وفى طريقة تو عناصر الصورة وتنظيمها تنظيماً زخرفيا جميلا ، طريقة رسم طيات الثياب على شكل دوائر المياه المتكس

وتوضح صورة منه أبا زيد السروجى فى مغامرة ل المقامة السابعة والأربعين . وفيها يبدو أبو زيد وقد تظ

بأنه حجام ، وأجلس ابنه أمامه على أنه أحد «الزبائن» ، فاجتمع « عليه من النظارة أطواق ، ومن الزحام طباق » ، وأخذ أبو زيد يحاور «زبونه» بقوله : « أراك قد أبرزت رأسك ، قبل أن تبرز قرطاسك ، ووليتنى قذالك ، ولم تقل لى ذا لك» (أى أدرت لى قفاك لأحجمك قبل أن تعطينى أجرى) .

ويبدو أن هذا المخطوط قد امتلكه بعض المتزمتين فرسم خطوطاً على الوجوه لتشويهها وتضييع معالمها .

ويلاحظ أن الفنان لم يتقيد هنا بالنص تماماً : فإن النص لا يفيد أن أبا زيد قد افتتح فعلا محلا جهزه بأدوات الحجامة، أو أن أبا زيد قد حجم فعلا «زبونه» فى ظهره كما يتضح من الصورة ؛ وإنما هى مغامرة من مغامرات أبى زيد وابنه يبغيان من ورائها الاحتيال على جمع المال .

ومهما يكن من شىء فقد استطاع الفنان أن يقدم عملا جميلا : فوفق فى توزيع عناصر الموضوع بحيث استرعى الأنظار إلى أبى زيد وابنه فى وسط الصورة، كما نجح فى استخدام حركات الأيدى ولفتات الرءوس فى التعبير عن الحوار الدائر بين الحجام «والزبون» ، وعن الروح التى تسود جموع المتزاحمين المتطفلين .

* * *

وينسب بعض العلماء المخطوطين السابقين إلى مدينة بغداد ؛ وذلك لما تمتاز به صورهما من إتقان وجمال وروعة تليق بعاصمة الخلافة، وكذلك لخلوهما من التأثيرات الفنية الأجنبية . على أن بالمكتبة الأهلية بباريس مخطوطاً مزوقاً (عربى ٦٠٩٤) يرجع تاريخ كتابته إلى سنة ٦١٩ هـ (١٢٢٢ — ١٢٢٣ م) ، وتبدو فى صوره تأثيرات بيزنطية وسورية مسيحية ؛ ومن ثم ترجح نسبته إلى مدينة آمد حيث غلبت هذه المؤثرات ، وحيث ورد فى الأخبار التاريخية ما يفيد قيام مدرسة للتصوير الإسلامى.

وتمثل صورة من هذا المخطوط بعض قصص المقامة الخمسين حين حل أبو زيد السروجى بمدينة البصرة ، فجلس فى « أطمار بالية ، فوق صخرة عالية ، وقد عصبت به عصب لا يحصى عديدهم ، ولا ينادى وليدهم » ، فأخذ يشيد بمجد البصرة وأهلها ، ثم ثنى بنفسه فاستعرض مواهبه وحيله ومغامراته ، وأخيراً أعلن توبته ورجوعه إلى الله ، وسأل أهل البصرة أن يدعوا له بالهداية والتوفيق .

وفى هذه الصورة يرى أبو زيد وجمهوره يرتدون ثياباً كلاسيكية ذات طيات شبه طبيعية . وقد استطاع المصور أن يعبر عن حال أبى زيد وما يعتمل فى نفسه من مشاعر بحركة ذراعيه وتقلب وجهه .

وإذا كانت التأثيرات السورية المسيحية تظهر فى صور هذا المخطوط فإن بالمكتبة الأهلية فى باريس مخطوطاً آخر (عربى ٣٩٢٩) تظهر فيه المؤثرات الإيرانية ، ومن ثم ترجح نسبته إلى مدينة الموصل حيث ازدهرت الفنون فى النصف الأول من القرن الثالث عشر .

وتوضح صورة من هذا المخطوط بعض حوادث المقامة التاسعة عشرة حين أكل الحارث بن همام راوى المقامات وبعض أصدقائه فى بيت أبى زيد السروجى بصحبة ابنه . وكان ضمن أصناف الطعام جدى مشوى كنى عنه أبو زيد فى معرض مخاطبته لابنه « بأبى حبيب ، المحبب إلى كل لبيب ، المقلّب بين إحراق وتعذيب » .

ويُرى فى الصورة ثلاثة رجال هم أصدقاء أبى زيد وغلام هو ابنه وقد جلسوا يأكلون حول مائدة قد غصت بالمأكولات ، ويشاهد ابن أبى زيد وهو يقطع بالسكين جدياً صغيراً ، وأحد الضيوف يعاونه .

ومن المظاهر الفنية التى تظهر فى هذه الصورة ، وفى الوقت نفسه تعتبر من مميزات المدرسة العباسية بوجه عام — الهالات المرسومة حول الرءوس ، والعصابات الملفوفة حول العضد .



أصدقاء أبي زيد السروجي يعودونه أثناء مرضه ، وقد وقف ابنه عند رأسه ؛ من المقامة التاسعة عشرة من مخطوط لمقامات الحريري بتاريخ سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤ م) ؛ محفوظ بالمكتبة الأهلية فى فيينا

ولم يكتف الفنان بإهمال الإطار والخلفية فى الصورة ، بل إنه أغفل تعيين الأرضية أيضاً .

وتمتّ هذه الصورة بصلة وثيقة إلى رسوم الخزف الإيرانى المعاصر كما يبدو ذلك واضحاً فى رسم الغلام .

* * *

وعلى الرغم مما ينتظم مخطوطات المقامات المزوقة من مميزات عامة فإنه يلاحظ أن صور كل مخطوط تختلف عن صور المخطوط الآخر اختلافاً ظاهراً فى معظم الأحيان ، وإذا وازنا الصورة السابقة بصورة من مخطوط آخر لمقامات الحريرى توضح حادثاً من المقامة نفسها ، ويتمثل فيها الأشخاص أنفسهم ، أمكننا أن نلاحظ هذا الاختلاف بين أسلوبى المخطوطين وإن كان كلاهما يرجع إلى المدرسة العباسية .

والصورة موضوع الموازنة من مخطوط لمقامات الحريرى محفوظ فى المكتبة الأهلية فى فينا ، انتهى من نسخه كاتبه أبو الفضل بن أبى إسحق فى شهر رجب سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤ م) وينسب تزويق هذا المخطوط إلى مصر أو سورية فى عصر المماليك ، حيث قامت مدرسة لتزويق المخطوطات بحسب أسلوب المدرسة العباسية . وتؤيد الحقائق التاريخية والمقارنات الفنية صحة هذه النسبة : فمن الملاحظ أن غزو المغول للعراق فى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى قد خرب المراكز الفنية ، وأدى

إلى هجرة كثير من الفنانين إلى الدولة الوحيدة التى استطاعت أن تدحر المغول ، وأن تبعث الخلافة العباسية من جديد ، وهى الدولة المملوكية فى مصر وسورية . وليس من شك فى أن هؤلاء الفنانين المهاجرين قد أسهموا فى الحركة الفنية التى ازدهرت فى هذين القطرين تحت رعاية الإدارة المملوكية ، بعيدة عن التأثيرات المغولية التى طبعت الإنتاج الفنى فى إيران والعراق فى القرن الرابع عشر بطابع معين ؛ ومن ثم كان خلو هذا المخطوط الذى يرجع إلى القرن الرابع عشر من المظاهر المغولية واحتفاظه بطابع المدرسة العباسية دليلا قويا يؤيد نسبته إلى مصر أو سورية .

ويُرى فى الصورة التى نحن بصددها أبوزيد السروجى راقداً على السرير ، وحوله بعض أصدقائه الذين جاءوا يعودونه ، على حين وقف ابنه عند رأسه . وقد وفق الفنان فى توزيع الأشخاص توزيعاً جميلا ، كما اتضحت عنايته بالناحية الزخرفية : فنرى السرير تحليه الأشكال الهندسية ، والزخارف النباتية المحورة ، وثوب الرجل الواقف فى وسط الصورة تملؤه الزخرفة العربية المورقة ، وثوب الشيخ الواقف إلى اليمين ورداء الشاب الواقف إلى اليسارتكسوهما طيات محورة تحويراً زخرفيا معقداً تعتبر من مميزات هذا المخطوط .

* * *

ويمت بصلة وثيقة إلى أسلوب المخطوط السابق مخطوط آخر مزوق بالصور محفوظ بأوكسفورد فى إنجلترا ، نسخ فى سنة ٧٣٨ هـ (١٣٣٧ م) . وتشبه صور هذا المخطوط كل الشبه صور مخطوط ڤينا ، حتى إنه يرجح أن المخطوطين قد زوقا فى مرسم واحد .

وتوضح صورة فيه بعض مغامرات أبى زيد السروجى فى المقامة الرابعة والعشرين حين دخل متطفلا على نخبة من الأدباء جمعها مجلس فى « حديقة أخذت زخرفها وازينت ، وتنوعت أزاهيرها وتلونت » ومعهم « الكميت الشموس أى الشراب ، والسقاة الشُّموس ، والشادى



أبو زيد السروجى يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب ، من المقامة الرابعة والعشرين ؛ من مخطوط لمقامات الحريرى بتاريخ سنة ٧٣٨ هـ (١٣٣٧ م) ؛ محفوظ بأكسفورد فى إنجلترا

الذى يطرب السامع ويلهيه ، ويقرى كل سمع ما يشتهيه » ، وقد اطمأن بهم الجلوس ، ودارت عليهم الكئوس .

ويبدو أبو زيد فى الصورة قادماً بجرأة خلف الجماعة الجالسة وقد رفع يده بالسلام . ويلاحظ أن الفنان بالغ فى زخرفة الثياب وكساها أنواعاً ثلاثة من الزخارف : فزين بعضها بوحدات هندسية ، وبعضها بزخرفة عربية مورقة ، وبعضها بطيات محورة .

وتمثل صورة أخرى من المخطوط نفسه أبا زيد فى بعض مغامراته فى المقامة الرابعة والأربعين التى يقص فيها راويها الحارث بن همام كيف أن أبا زيد اجتمع هو وبعض القوم فى منزل ، وأنشد عليهم ألغازاً عجزوا عن حلها ، ولما طلبوا منه أن يفسرها لهم طلب منهم بدوره تشجيعه على ذلك بالمكافأة ، فمنحه صاحب المنزل ناقة وحلة ، غير أن أبا زيد السروجى أمهلهم إلى الصباح حتى يستريح القوم بالنوم ، ويصبحوا أقدر على استيعاب التفسير ، « فاستصوب كل ما رآه ، وتوسد وسادة كراه ؛ فلما وسنت الأجفان ، وأغفت الضيفان وثب إلى الناقة فرحلها » والحارث بن همام يراه ؛ حينئذ علم « أنه

أبو زيد السروجي يهم بارتحال الناقة التي أهداها له مضيفه والتسلل أثناء الليل ؛ من المقامة الرابعة والأربعين ؛ من مخطوط لمقامات الحريري بتاريخ سنة ٧٣٨ هـ (١٣٣٧ م) ؛ محفوظ بأكسفورد في إنجلترا

السروجي الذى إذا باع انباع ، وإذا ملأ الصاع انصاع » .

ويلاحظ أن الفنان قد صور أبا زيد شيخاً قصير القامة يبدو على محياه سيماء المكر والدهاء ، وأنه استطاع أن يوضح النص بطريقته الخاصة البعيدة عن المنطق وعن محاكاة الطبيعة ، كما مزج بين عناصر الصورة من إنسان وحيوان ونبات مزجاً جميلا .

* * *

وبعد فإن الصور التى تمثل أبا زيد السروجي فى المخطوطات المزوقة المختلفة تبلغ بضع مئات ، ولا تقل متعة مشاهدتها عن متعة قراءة نوادر أبى زيد ومغامراته وأدبه ؛ وهكذا يمكن أن نقرر بحق أن أبا زيد السروجي بطل مقامات الحريرى قد كتب له الخلود فى عالم الفن إلى جانب دنيا الأدب .

من مراجع البحث :

أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسى الشريشى : شرح المقامات الحريرية .

المرحوم الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى (مستل من مجلة « سومر » . المجلد ١١ . الجزء ١) .

Arnold (T.W.), Painting in Islam.

Blochet, Musulman Painting.

Buchthal (H.), Early Islamic Miniatures from Baghdad (in "Journal of the Walters Art Gallery, V, 1942").

— "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts (in "Ars Islamica, VII, 1940").

— Three illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum (in "Burlington Magazine, LXXVI, 1940").

Buchthal (H.), Kurz (O.) and Ettinghausen (R.), Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350 (in "Ars Islamica, VII, 1940").

Farès (B.), Une Miniature Religieuse De L'Ecole Arabe De Bagdad. Le Caire 1948.

Grohman (A.) and Arnold (T.), The Islamic Book.

Holter (K.), Die Galen-Handschrift and die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek (in "Jahbruch de Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, XI, 1937").

Kühnel (E.), Die Bagdader Malerschule auf der Ausstellung iranischer Kunst in Paris 1938 (in "Pantheon, XXIII, 1939.")

— Miniaturmalarei im islamischen Orient.

Les Arts de L'Iran : L'ancienne Perse et Bagdad. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale, rédigé par H. Corbin, Paris 1938.

العصر الذهبي لفن التصوير في إسبانيا

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

لم يتحرر فن التصوير الإسبانى من التأثيرات الإيطالية والهولندية إلا منذ نهاية القرن السادس عشر وطليعة القرن السابع عشر ، ولم يكن بإسبانيا فى القرن الخامس عشر والنصف الأول من القرن السادس عشر فن تصويرى إسبانى بمعنى الكلمة ؛ فقد كان يحتكر هذا الفن وقتئذ فنانون هولنديون على وجه خاص أمثال جان دى هولاند وجان دى فلاندر وفرانسوا دانقر .

وما لبثت الصفة القومية أن انبثقت شيئاً فشيئاً فى فن التصوير ، فظهر فنانون وطنيون نخص بالذكر منهم بدرو برّوجيتى فى قشتالة ، وأليخوفرناندث .

ويعتبر برّوجيتى بحق أول مصور إسبانى بالرغم من تأثره بتعاليم المدرسة الإيطالية فى التصوير ، وقد ترك بدرو برّوجيتى آثاراً هامة فى آبلة حيث قام بتصوير اللوحة الكبرى فى كنيسة سان توماس بآبلة ، وتمتاز رسومه على أرضية مذهبة بمسحة من الواقعية ، وذلك أمر يبشر بالروائع التى جاد بها فن التصوير الإسبانى فى القرن السابع عشر أو فى قرنه الذهبى ، إلا أن بروجيتى لم يهتم بنسب الوجوه والأجسام بالنسبة إلى مواقعها من الصورة .

وليس هناك ما هو أشد تعبيراً للناحية الروحية البارزة فى إسبانيا إذ ذاك من تصويره للقديس بطرس الدومينكانى شهيد ڤيرونا وهو يركع فى بساطة وخشوع أمام المسيح . وفى هذه اللوحات يتجلى لأول مرة فى التصوير الإسبانى تقدير للألوان ، أما أليخو فرناندث فقد اشتغل بالتصوير فى مدينة إشبيلية سنة ١٥٠٨ حتى وفاته فى سنة ١٥٤٣ ، ويتميز فنه على نقيض فن برّوجيتى برقة حزينة تنطق بها فى سحر أخاذ لوحته الرائعة المعروفة بعنوان « العذراء تحمل الوردة » فى كنيسة سانتا آنة بطريانة فى إشبيلية ، وصورته التى تمثل « عذراء البحار » .

وقد خضع فن التصوير الإسبانى فى عهد شارلكان « كارلوس الخامس » للتأثيرات الإيطالية خضوعاً تاما ، ومن بين أشهر المصورين الذين تأثروا بالمدرسة الإيطالية المصور الفرنسى جان دى بورجونى الذى ما كاد يتم اللوحة الكبرى التى شرع فيها بدرو برّوجيتى فى كنيسة آبلة حتى رحل إلى طليطلة ، وأقام فيها حتى وفاته فى سنة ١٥٥٤ ، ولم يبرز من بعده فى طليطلة إلا مصورون من الدرجة الثانية أمثال خوان كورّيا دى ڤيڤار الذى أودع شخصيته تصويره ، وفرنسسكو كومونتيس ، كما اشتغل فى بلنسية بعض كبار الفنانين أمثال خوان ڤيثنتى ما سيب وولده المعروف بخوان دى خوانيس . وقد اهتم الأب بولعه بتصوير حشد كبير من الناس فى دقة تشبه المنمنمات . وقد قام ماسيب بتصوير لوحة تمثل الشهيدة سانتا إينيس ، وتعد أروع لوحاته .

وقد اهتم فيها بتحديد خطوط الجسم وبالتلوين ، وأروع ما صوّره فيها وجه القديسة الصغير مائلا إلى الاستدارة وهى تسلم للسياف عنقها الجميل ، وقد ارتسمت تعبيرات الجزع والاشمئزاز فى وجوه من حولها من النساء ، وشاعت فى السماء سحابة قاتمة تشف عن حزن .

وقد اشتهر الابن الذى لم يبلغ فى تصويره الدقة التى تتسم بها لوحات أبيه بتأثره بالأسلوب المنهجى الذى سلك فيه سبيل ليوناردو دافنشى ورافاييل ، وأجمل ما أنتجه صورة تمثل العشاء الأخير للسيد المسيح ، وأجمل ما فيها رسم الوجوه ، وأسوؤه توزيع اللون .



الجريكو — « تعميد المسيح »
(متحف البرادو)

وشاع التأثير الإيطالى كذلك فى الأندلس حيث برز الفنان الأندلسى لويس دى ڤارجاس ، ويعتبر عصر فيليب الثانى العصر الذى تغلغلت فيه التأثيرات الإيطالية فى التصوير الإسبانى .

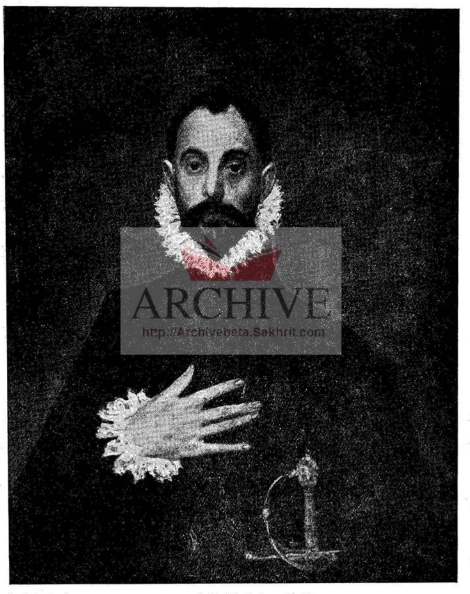
ويطلق على القرن السابع عشر بإسبانيا « القرن الذهبى للفن والأدب الإسبانى » فبالرغم مما أصاب نفوذ إسبانيا السياسى من انهيار سريع فى عهد آخر ملوكها من أسرة هبسبرج ، وهم فيليب الثالث من سنة (١٥٩٨ — ١٦٢١) وفيليب الرابع (١٦٢١ — ١٦٦٥) وكارلوس الثانى (١٦٦٥ — ١٧٠٠) فإنها بلغت فى الناحية الأدبية ذروة نضجها ، فظهر «دون كيخوتى » لسير ڤانتيس وسوليدادس لخنجورا وبوسكون والأحلام لكيبيدو ، وارتقى الفن المسرحى إلى قمته بفضل المسرحيات الدرامية التى اشتهر بها لوپى دى ڤيجا وتيرسودى مولينا ، وبفضل كوميديات ألاركون وكالديرون دى لاباركا كما بلغت الحضارة الإسبانية أقصى ما بلغته من ازدهار .

أصبحت مدريد مقر الملك ومركز البلاط على حين صارت إشبيلية الميناء التجارى الذى يتعامل هو وبلاد الهند الغربية والعاصمة الذهبية للإمبراطورية الإسبانية . وفى كلتا هاتين العاصمتين يفسر التاريخ العام كيف اعتمد الفن الإسبانى فى القرن السابع عشر على مقوماته الذاتية ، فأخذت التأثيرات الأجنبية تكف عن التغلغل فى كيانه شيئا فشيئا ، فقويت مظاهر أصالته القومية مما جعل هذا العصر يعتبر بحق القرن الذهبى فى إسبانيا لفن التصوير والنحت والأدب .

وشهدت إسبانيا قبيل نهاية القرن السادس عشر إلى جانب مصورى البلاط الرسميين بالأسكوريال (زمن فيليب الثانى) فوجاً جديداً من المصورين الإسبان ، وهنا يبدأ العصر الزاهر لفن التصوير .

وقد ظل الاتجاه نحو التقليد الإيطالى غالباً على فنانى الأندلس وبلنسية وقشتالة أول الأمر مثل بابلو دى ثيبيديس ودى موراليس ، وتتميز لوحاته بإطالته للوجوه بحيث يمكن مقارنتها بما أنتجه الفنانون الهولنديون القدامى أكثر مما تمتاز به لوحات الجريكو المعروفة ؛ وهنا نلاحظ اتجاها جديدا نحو تصوير الوجوه هو الاتجاه الواقعى ، والدقة فى تعبير الطباع الإسبانية .

وأشهر من برز فى هذا المجال المصور سانشيث كويو البرتغالى الذى خلف أستاذه الهولندى أنطونيومورو



الجريكو — « ذو اليد المرفوعة إلى الصدر »   (متحف البرادو)



موريو : « الأطفال يشربون من المحارة » (متحف البرادو)

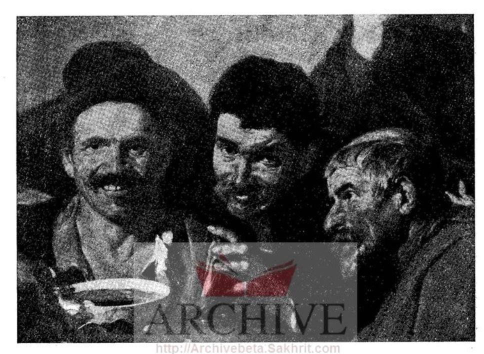
فى وظيفة المصور الرسمى للوجوه . ويعد كويو أحد الدعائم الكبرى التى ارتكز عليها فن التصوير الإسبانى فى القرن الذهبى ، وأول من أسس المدرسة الواقعية فى تصوير الوجوه ، وإليه تنسب لوحة رائعة تمثل فيليب الثانى ، وكذلك اللوحة التى تمثل الأمير دون كارلوس . وتمتاز هاتان اللوحتان بالدقة فى إظهار تفاصيل الوجه وزخرفة الملابس حتى إن هذه الملابس تبدو كأنها بارزة فى اللوحة ، كما تمتاز أيضاً بقوة التعبير والعمل على ترجمة الصرامة والقسوة فى الوجه مع الرقة .

وعاش الجريكو (أى الإغريقى) فى هذا العصر ، ويعد الجريكو بحق — بالرغم مما يدين به إلى أصله البيزنطى وإلى تعاليم أساتذته الإيطاليين — أول المصورين المحدثين العظام فى إسبانيا ؛ إذ ألف المدرسة الإسبانية الحق فى التصوير ، وقد تأثر فنه بنشأته الإغريقية وتربيته الإيطالية وروحه الإسبانية ، وقد كان للاستقبال الرائع الذى تلقاه به صفوة المجتمع الطليطلى والذى لم يجده فى أى بلد أوروبى آخر أثر كبير فى إيجاد تجاوب تام بينه وبين إسبانيا فى عهده ، فطاب له المقام بها ، وكان لفنه تأثير عميق لدى أساتذة التصوير الإسبانى فى الأجيال التالية أمثال ڤيلاسكيث وجويا .

ويضم متحف البرادو بمدريد نحوا من اثنتين وثلاثين لوحة من تصويره ، كما تحتفظ كنيسة سانتوتومى



المصور الفونسو سانشيث كويو – صورة لفيليب الثانى (متحف البرادو)



فيلاسكيث – « منظر تصويرى للوحة المخمورين » (متحف البرادو)

بطليطلة بإحدى لوحاته المشهورة ، وقد زين كنيسة سانتو دومنجو بطليطلة ، وقام بتصوير اللوحة الكبرى بكاتدرائية طليطلة قبل أن يصيبه الفشل فى بلاط فيليب الثانى ؛ فما كاد يعود إلى مدينته طليطلة بعد فشله فى أن يكون مصور البلاط حتى عكف على التصوير الدينى بطليطلة ، وأنتج طوال ما بقى من عمره روائع غريبة فى واقعيتها الدينية العميقة كاللوحة التى تمثل دفن كونت أورجاث ، وهى اللوحة المحفوظة بكنيسة سانتو تومى ، ولوحة التعميد والصلب والبعث ، وهى اللوحات المحفوظة بمتحف البرادو .

ويمكننا أن نتتبع فى لوحاته تطور فن أخذ يعبر تدريجيا عن عصبية الفنان وتخيلاته الغريبة ، وينطق بما اتجه إليه الجريكو من تصرفات فى الطبيعة البشرية أدت إلى تغيير النسب الطبيعية للأجسام وتصويراته الجنونية ، كما كان لها الفضل فى إبداعه الألوان الباهتة التى تكشف عن إيقاع وتناسق .

وتمتاز صوره باستطالة الوجه ودقة القامة وارتفاعها مما أضفى على هذه الصور مظهرا قدسيا غريبا ، وخلق منها أناسا يتميزون عن سائر البشر . وتعتبر مجموعة صوره وثائق رائعة تصور المجتمع الإسبانى فى هذه المرحلة الانتقالية من التاريخ القومى ، ويزخر متحف البرادو ومتحف الجريكو بطليطلة بلوحات تشهد بمدى الأثر الإسبانى العميق فى هذا الفنان اليونانى ، منها اللوحة المعروفة باسم : « اليد المرفوعة على الصدر » وأجمل ما فيها اليد الرقيقة المفتوحة التى على الرداء الأسود ، ومنها اللوحة التى تصور المفتش فرنان تونينو دى جفارا المحفوظة فى نيويورك ، وهى



ڤيلاسكيث - « تتويج العذراء »　　(متحف البرادو)

تبشر بلوحة ڤيلاسكيث التى تمثل البابا إينوسنت العاشر .
وتبدو لوحات الجريكو غريبة فى عصرها ؛ لأنها لا تمت إلى الفن الكلاسيكى بصلة ، ولأنها تقترب من فن التصوير الحديث ؛ مما جعل مؤرخى الفنون يعدون الجريكو من المصورين المحدثين بالنسبة لفنانى عصره الكلاسيكيين ، كما يسمونه أبا المذهب التأثيرى «الأمبرسيونزم» . والواقع أن فن الجريكو ينحو نحو اتجاه ذاتى فى التأليف وفى تصوير الأشخاص وفى توزيع الألوان التى تلعب بها فرشة ألوانه . والجريكو يعبر عما يريد فى قوة تفوق غيره ، وإنعام النظر فى لوحاته يولد الإحساس بنشوة لجمال الألوان ورشاقة الخطوط ؛ فالوجوه تنطق والأيدى تتحرك . وقد خلد الجريكو بفضل سحر ألوانه كما خلد ڤيلاسكيث فيما بعد بفضل مهارته فى تصوير الظلال .

ثم ظهر فى إسبانيا بعد مرحلة التقليد الإيطالى التى عارضها الجريكو اتجاه واقعى أضفى على التزمت الدينى الإسبانى صفة إسبانية ، وظهر هذا الاتجاه بادئ ذى بدء فى فنانى بلنسية ، أمثال فرنسسكو ريبالتا وتلميذه خوس دى ريبيرا الشاطبى . وينسب إلى ريبيرا هذا عدد هائل من صور الشهداء القديسين ، ويتميز فنه بتجسيم صور العراة مضاءة فى أرضية معتمة . وقد عمد ريبيرا إلى البحث عن التأثير فى النفس بالألوان الحية المتعددة ، وحل محل اتجاهه الأول الذى يغلب عليه العتمة ، ضوء أخذ يغطى مسطح لوحاته على النحو المألوف لدى فنانى البندقية . وكل ما يميز هذا الفنان هو بحثه عن واقعية معبرة ، ورغبته فى التعبير عن الحقائق دون أن يلبسها أى قناع مما جعل من فنه فنا إسبانيا بحتا . وكل ما يمكننا أن نقوله عن ريبيرا هو أن صوره تشبه التماثيل ، وأهم ما يميزه هو اهتمامه بالشكل وبناء الكتلة بناء حيا .

ونشأ فى إشبيلية فى النصف الأول من القرن السابع عشر مركز فنى هام قوامه جيل جديد من الفنانين ، أمثال بتشيكو وروبلاس وهريرا العجوز ، وسرعان ما برز فى هذا المركز الفنى مصورو الدين العظام ، أمثال ثربران وموريو . وقد عرف (مصور الوجوه) فرنسسكو بتشيكو بأستاذيته لڤيلاسكيث وتأليفه كتابا عنوانه « فن التصوير » ، وهو كتاب يعد وثيقة هامة لأفكار وسطه وعصره . ويعد دى لاس روبلاس من الشخصيات الهامة التى كان لها أثر كبير فى الارتفاع بفن التصوير الإسبانى . واستطاعت مدرسة التصوير بإشبيلية بفضل فرنسسكو هريرا أن تكتسب كل مقوماتها ، وظهر هذا المصور العظيم بعد إنتاجه الواقعى .

وقد مثل المذهب الواقعى فى طليطلة بعد الجريكو ، تلميذه تريستان ، ويعد تريستان همزة الوصل بين الجريكو وڤيلاسكيث ، كما مثله كذلك المصور الدينى خوان بوتستا ماينو الذى خلف تكوينات تتميز بالأصالة وتتسم بالروح الإسبانية .

ثم ظهر ثربران ، وكان مؤرخو الفن يبخسون حتى عهد قريب من القيمة الكبرى التى تتمثل فى فنه ، ولكنهم سرعان ما أدركوا هذه القيمة . وتتمثل فى ثربران الروح الدينية بإسبانيا فى القرن السابع عشر أكثر من غيره ، ونعنى بهذه الروح تلك البساطة العميقة لهذا الشعور الدينى ، وسنرى كيف يعبر موريو بعد ذلك عن الناحية الإنسانية والرقة البسيطة فى هذا الشعور .

قضى ثربران أغلب أيام حياته فى إشبيلية ، ولم ينقطع عنها إلا عند قيامه برحلاته إلى مدريد وإقامته فى أديرة الأندلس واسترامادورا . وقد عهدت إليه هذه الأديرة بتصوير لوحاتها الدينية ، وتعبر هذه اللوحات أصدق تعبير عن الحياة الدينية فى إسبانيا وقتئذ .

أما موريو فإن فنه يمثل فى واقعيته الدقيقة إشبيلية فى عصره بأعيادها وأديرتها ورهبانها وصعاليكها ومستجديها ونسائها الفاتنات . ويحتفظ متحف البرادو بمدريد ومتحف إشبيلية وكاتدرائيتها بعدد كبير من لوحاته التى تمثل الروح الدينية عند الجزويت والفرنسسكان والمناظر التقليدية لطفولة العذراء والمسيح ، ثم هو إلى جانب ذلك ،



ڤيلاسكيث – «الأمير دون بلتساركا يوحى فى ثياب صياد» (متحف البرادو)

يعتبر المصور المعبر عن الرقة والأنوثة فى تصويره لسانتا خوستا وسانتا روفينا .

وننتقل من هذا إلى المصور المبدع ڤيلاسكيث : ولدفيلاسكيث فى إشبيلية من أب برتغالى ، ونشأ فى الأندلس، وتتلمذ على هرّيرا وبتشيكو ، وسرعان ماأصبح دييجو رودريجيث داسيلڤا ، أى ڤيلاسكيث فى مدريد مصور الحياة المدنية فى إسبانيا فى القرن السابع عشر ، وأعظم مصور للوجوه فى بلاط فيليب الخامس ، وأكبر أستاذ فى تصوير سهول قشتالة الفسيحة المشرقة ومناظرها الرائعة . وتعد لوحته المعروفة بڤينوس فى المرآة المثل الرائع الوحيد لتصويره المرأة العارية على حين تصور لوحاته الأخرى مدى النبوغ الذى أحرزه طوال ثلاثين عاما من إنتاج لم ينقطع .

عُين ڤيلاسكيث عام ١٦٢٣ مصورا للملك ، وتطورت حياته بعد ذلك فى كنف فيليب الخامس وما إن انتظم فى خدمة الملك بمدريد حتى ساهم لأول مرة فى تصوير اللوحة الكبرى « المخمورون » ، وتلاها لوحات أخرى أروع وأجمل أوصلته إلى قمة المجد ، منها « تسليم بريدا » والمنظر الجانبى لوجه زوجته خوانا بتشيكو ، وصور الأسرة المالكة والكونت دى أوليڤاريس ، وقد صوّر الملك والأمراء فى ملابس الصيد مع كلابهم ، وصور أصدقاءه ومن يتصل به فى البلاط ومضحكى الملك وأميرات القصر ووصيفاتهن . وفى كل لوحاته يسجل لنا فى تعبير قوى الحياة الإسبانية فى منتصف القرن السابع عشر .

ومع أن ڤيلاسكيث كان مصوراللملك لم يذهب مذهب المصورين الآخرين فى التصوير ، فلم يطرق الموضوعات الدينية ؛ ومع ذلك فقد ترك فى هذا الميدان لوحة رائعة عظيمة القيمة هى « الصلب » ، وقد برز ڤيلاسكيث فى تصوير المناظر وتلوين أرضية اللوحات ، ولم يكن فى إسبانيا أى مصور يمكنه أن يصور سماء قشتالة الفضية والتموجات العميقة التى تتميز بها سهول مدريد كما صوّره ڤيلاسكيث . وتعتبر لوحته « تسلم بريدا » — وقد قام بتصويرها بين رحلتيه اللتين قام بهما إلى إيطاليا — من روائع فن التصوير ؛ فقد عبر أحسن تعبير عن المنظر الذى يبدو فيه الضوء الفضى لماء البحيرة البعيدة وأعمدة الدخان التى بقيت من حرائق المعركة ، ثم تصويره الوجوه التى يتجلى فيها الغالب من المغلوب ، كما يبدو ذلك فى موقف الجوادين .

وقد بلغ ڤيلاسكيث أسمى درجات فنه فى اللوحتين الأخيرتين اللتين قام بتصويرهما ، وهما الغزّالات والوصيفات وفيهما يساهم الضوء الذى ينشأ من لا شىء . وقد صوّر الفنان نفسه إلى جانب الأميرة مرجريتا ووصيفاتها ، وذلك قبل وفاته بزمن قصير .

وخلف فيلاسكيث صهره وتلميذه خوان بوتستا دل ماثو الذى قلد طريقة أستاذه ، كما نبغ من بعده خوان دى باريخا والأخوان خوان ريزى وفرنسسكو ، وقد أنتجا عدة لوحات دينية ، وتمتاز لوحات فرنسسكو بالواقعية الحق التى تعتبر وثائق حية للحياة الاجتماعية فى عصره . وفى عهد كارلوس الثانى قام كلوديوكويو تلميذ فرنسسكو ريزى بتصوير عدة لوحات دينية ، وبهذا الفنان الكبير ينتهى القرن الذهبى للتصوير الإسبانى الذى يتميز بالاتجاه الواقعى . وقد كان لمصورى هذا القرن أثر ملموس فى فن التصوير فى القرن الثامن عشر ، فإليهم يدين فنجويا العظيم .

تولستوى فى حرب وسلام مع الموت

بقلم چان جهينو

ترجمة الأستاذ محمد خليل فهمى

« الطمأنينة خداع من الروح »

(ليون تولستوى)

إن أقدم ذكريات « تولستوى » هى ذكرى حادث حمام فى طفولته ، حين كانوا يغسلونه فى طست خشبى ؛ فلقد كتب فيما بعد يستعيد هذه الذكرى ، فقال : « كانت هذه أول مرة لحظت فيها جسمى الصغير ، وأحببته . » ولقد نما جسمه ، وطالما كان يشق عليه إشباع رغباته ومطالبه ؛ ودام حب « تولستوى » لجسمه إلى درجة أنه سجل فى مذكراته أكثر من مرة أنه عاش « عيشة بهيمية حقا » غير أن هذا الرجل ذا الشبق المفرط « الذى لا يفتر » ، وهذا الفارس المجلى القناص الدببة « الذى كانت له نظرة الذئب » وصرامته ، والذى كان ينقض على الأشياء والمخلوقات كمن ينقض على فريسة — كان إزاء الموت يحس برهبة طفولية ، وربما كانت تلك الرهبة هى السبب الأول الذى كمن وراء تطوره وإبداعه الأدبى .

فى أثناء الحرب ، اعتاد « تولستوى » النظر إلى مشاهد الموت ، إلا أن هذا الموت كان ينزل بالآخرين ؛ وذلك ما صرف نظره عن التفكير فيه ، حتى آل به الأمر إلى عدم إعارته أى اهتمام ؛ أما فى هدأة السلم وطمأنينته ، فماذا عسى أن يكون موقفه منه ؟ لقد كان « تولستوى » يقول عن نفسه : إنه « معتل الصحة ، قوى البنية » ؛ فما سر هذا الإحساس بالضيق الذى كان ينتابه ، أو تلك الحمى التى كانت تعتريه ؟ وما مبعث شعور القلق والخوف الذى كان يستبد به فى أمسية كل يوم حين تقترب الساعة السادسة ؟ .

كان « تولستوى » متخوفاً ، وكان إحساسه بالخوف يعدل نشوة الحياة التى يكاد يعيش فيها دائما ؛ فلقد كان هناك على الأخص ذلك المرض الوراثى فى أسرته ، وسيطر على تفكيره « كابوس السل » ؛ إذ أنه رأى اثنين من إخوته يذهبان ضحية هذا الداء العضال : أولهما « متينكا » الذى كان « تولستوى » يرى فيه صورة واضحة لجانب كبير من نفسه ، وكان « متينكا » شابا غريب الأطوار ، يغلب عليه طابع الجد والتقوى . وفى السادسة والعشرين من عمره ، انقاد إلى رفقاء السوء ، وانغمس فى الموبقات لأول مرة وهو فى هذه السن ؛ فعقد العزم على الأخذ بيد أول امرأة عرفها وانتشالها من عالم الرذيلة ، فعاش معها ، مثله فى ذلك مثل بطل قصة « البعث » التى كتبها « تولستوى » فيما بعد ؛ وتشاء الأقدار أن يسلم « متينكا » الروح بين أحضان هذه البغى . وقد عاد « تولستوى » أخاه قبل أن يموت بثلاثة أسابيع ، فظلت ماثلة فى ذهنه ذكرى « عينيه ، هاتين العينين الجميلتين ، اللتين تفيضان أسى وحزناً » ، واللتين اتخذتا — كما بدا له — نظرة غريبة فيها دهشة وتساؤل » .

وما إن مضت على موت أخيه « متينكا » ثلاث سنوات ، حتى جاء الدور إلى أخيه « نيكولينكا » ليختطفه الموت ، « نيكولينكا » ، ذلك الأخ الرقيق الخيالى الذى كان يشبهه ، والذى دله ، عندما كانا طفلين صغيرين ، على مخبأ « العصا الخضراء السحرية الصغيرة » التى تجلب

السعادة . وكان الأخوان قد ذهبا إلى ألمانيا لاستشارة كبار أطبائها ، وسرعان ما اطمأن « تولستوى » نفسه على سلامة جسمه ، وخلوه من داء الصدر ؛ غير أن أخاه الذى بعث به الأطباء إلى جنوبى فرنسا ، ما لبث أن أرسل إليه يستدعيه ، فلحق به « تولستوى » فى بلدة « هيير » وظل ساهراً عليه مدة دامت خمسة وعشرين يوما ، كان « نيكولينكا » فى أثنائها يبدو كأنه مستغرق فى سبات عميق ؛ وعلى حين غرة ، فتح عينيه وغمغم : « ما هذا ؟ » وإذا به قد أسلم الروح ! وتملك « تولستوى » الذعر والرهبة ، فكتب فى ذلك يقول : « ونحن كذلك ، سيجيئنا يوم نصحو فيه من غفوتنا ، ونقول واجفين : ما هذا ؟ » . ومنذ ذلك الحين ، لم يجد « تولستوى » خلاصا من هذا السؤال .

ولقد تزوج « تولستوى » « سونيابيرس » ، وكان الزوجان فى شجار دائم ونزاع مستمر ، وكثيراً ما بلغت منازعاتهما حدا عنيفا مرعبا ؛ غير أن كل شىء كان ينتهى عندما يدلف الزوجان إلى « الفراش » ؛ فكان « تولستوى » بذلك راضيا سعيدا .

ولكنه ذات يوم خرج إلى الصيد ، وراح يطارد أرنبا بريا ، فسقط عن صهوة جواده ، وأغمى عليه ؛ إذ لوت السقطة ذراعه ؛ ولم يبارحه الألم أسابيع طويلة ، حتى لقد تطلب الأمر إجراء عملية جراحية . وعندما رقد « تولستوى » تحت تأثير المخدر ، تفوه فى غيبوبته بعبارات غريبة : مثل : « محال أن تستمر الحياة على هذه الصورة ! » ومنذ ذلك الوقت ، يبدو لنا « تولستوى » معذبا ، يلوم نفسه على ما ينعم به من رفاهية وسعادة ؛ فكان لا يكف عن التفكير فى الموت ، فى موته هو ؛ حتى إن « سونيا » زوجه كانت تقول عنه : « إن أفكاره وتصرفاته كانت كثيراً ما تنضح بما يجافى العقل ، حتى لكأنما يتقمصه شيطان » وما من فكرة راودته إلا كان من الممكن أن تنقلب — لشدة تعمقه فيها — إلى ضرب من الجنون ؛ إذ كان يتعمد الاسترسال إلى هذه الفكرة والمضى بها إلى أقصى احتمالاتها ونتائجها ، أى إلى الحد الذى يقف عنده العقل ، ذلك الحد الذى يقول عنه الناس : « إن فيه خروجا على الأصول والقواعد المتعارف عليها » ؛ فكانت هذه اللحظة بالنسبة إلى « تولستوى » غيرها بالنسبة إلى سائر الناس ؛ إذ كانت هى اللحظة التى يتوقد فيها ذهنه ، ويستيقظ انتباهه .

* * *

وفى عام ١٨٦٩ ، قام « تولستوى » برحلة يصحبه أحد الخدم ، قاصداً بلدة شرقى روسيا ، بالقرب من مدينة « بينزا » ، لشراء ضيعة ، وفى أثناء الرحلة ، نزل الركب ذات أمسية فى نزل ريفى بقرية : تدعى « آرزاماس » ؛ وقد خطر لتولستوى نفسه ، خلال هذه الليلة ، أنه ربما كان مصابا بالجنون ؛ إذ حدث له شىء عجيب يصفه فيما يلى فى كتاب لزوجه « سونيا » فيقول : « كانت الساعة تؤذن بالثانية صباحا ، وكان التعب قد أخذ منى كل مأخذ ، وإن لم يكن هناك فى جسمى عضو بعينه يؤلمنى على وجه أخص ، وعلى حين فجأة استبد بى قلق ، بل خوف أو رعب لم أحس مثله طيلة حياتى ، وسأصف لك الأمر بدقة فيما بعد ، بيد أنى لا أذكر قط أنى أحسست مثل هذا الإحساس المؤلم . . . ، وبحق السماء ، لا أتمنى أن يشعر أحد مثل هذا الشعور . وقد نهضت مذعوراً ، وأصدرت أوامرى بإعداد العدة للسفر ، وفى الفترة التى استغرقها تنفيذ الأمر ، غفوت قليلا ، ثم أفقت هادئا . . إننى أستطيع أن أبقى بمفردى إذا كان لدى من المشاغل مالا يدع لى مجالا للراحة ، ولكنه إذا لم يكن هناك ما يشغلنى فإنى ساعتئذ أحس أنه لا سبيل لى إلى البقاء وحدى » .

ولقد ظلت ذكرى ليلة « آرزاماس » هذه ماثلة فى ذهن « تولستوى » أبدا ، حتى إنه اتخذ منها ، بعد مضى خمسة عشر عاما ، موضوعا لقصة أسماها « مدونات مجنون » ؛ وهى رواية تبعث الرعب فى النفوس ، وأغلب الظن أنها تصور ، بدقة ، ما تراءى له

فى تلك الليلة من رؤى وهواجس ، لم يجسر أن يطلع « سونيا » عليها جميعا .

وفى هذه الرواية ، يطالعنا « تولستوى » بحجرة المنزل نفسها ، وهى حجرة أشبه ما تكون بشىء « أحمر ، وأبيض ، ومربع » ، يروى فيها البطل : أن الرعب يملأ نفسه ، وأنه يريد أن ينام ، ولكنه لا يجد إلى ذلك النوم سبيلا ؛ « ما الذى جاء بى ههنا؟ وإلى أى جهة أذهب ؟ ومم أهرب ؟ . . . أأنا ؟ أإياى ؟ هأنذا بكليتى أواجه نفسى ، إننى ضقت ذرعا بنفسى . . . إنى لا أستطيع الخلاص من نفسى . خرجت إلى الدهليز ، وأبصرت خادمى « سيرچى » يغط فى نوم عميق فوق دكة ضيقة ، وكان حارس الليل ذو الوجه المجدور نائما كذلك ، وظل هذا الإحساس الغامض يلاحقنى ، ويزيد من قنوطى واكتئابى ، وكنت لا أزال خائفاً ، وكلما مرت لحظة ازددت خوفاً على خوف ، فقلت لنفسى : « إنه لهراء ، علام هذا القلق ؟ ومم الخوف؟ » « منى » قالها الموت بصوت خافت ، « إنى ههنا » ، فشعرت برعدة تنتابنى . الموت ! إنه قادم ؛ إنه هنا ؛ هاهوذا . إن كيانى كله يشعر برغبة جياشة فى الحياة ، ويحس فى الوقت نفسه أن الموت قد سرى فى أوصاله . . وقد عثرت على شمعدان نحاسى ، فأشعلت الشمعة وقد احترق نصفها ، وكأننى أحس الفتيل المتوقد يقول لى هو أيضاً : « لا شىء فى هذه الحياة ؛ لا شىء إلا الموت » . أما كان الأفضل ألا يكون للموت وجود ؟ . . . يبدو أننا نخشى الموت ؛ ولكننا نتذكر الحياة ، وإذا ما فكرنا فيها ، يصبح موت الحياة أشد ما نخشاه . لقد اختلط على أمر الموت والحياة ، وهناك قوة مجهولة تعذب روحى ، لكنها لم تفلح فى تمزيقها . . . إنهم أخذونى اليوم إلى المستشفى للكشف على قواى العقلية . . فقرروا فى نهاية الأمر أننى لست مجنوناً . . ولكننى أنا أعلم ، أعلم أنى مجنون . . . »

* * *

وشرع تولستوى يكتب ، فلقيت كتبه إقبالا منقطع النظير . وتدفق الربح عليه مدرارا ، حتى أصبح خدم قصره فى « إياسنايا بوليانا » يرتدون زيا خاصا ، مثلهم كمثل الخدم فى قصور الحكام وكبار الأثرياء ، وكان ذلك بحسب أمر الكونتيسة زوجه ومشيئتها . واستقر « تولستوى » وأفراد أسرته جميعاً فى رغد وسعة : وكان « تولستوى » يرى أن ذلك لا يعدو أن يكون صورة أخرى من صور الخضوع لما جرى به العرف وتواضع عليه الناس . وحان الوقت (ويحدده هو فى « الاعترافات » فى غضون عام ١٨٧٥) الذى صارت خواطره كلها ، وتصرفاته كلها ، تبدو فيه كأنها تسوقه إلى الهاوية نفسها ، إلى السؤال نفسه : وماذا بعد ذلك ؟ . . . وماذا بعد ذلك ؟ .

ولقد كتب « تولستوى » * فى ذلك يقول : « إن ما حدث لى هو ما يحدث فى العادة لشخص ما وقع فريسة مرض مميت أصابه فى قرارة نفسه ، ظهرت عليه بادئ ذى بدء أعراض المرض ، لكنها كانت يسيرة فلم يلق إليها بالا ؛ ثم توالى ظهور تلك الأعراض فى فترات ازدادت اقتراباً ، حتى استحالت إلى نوبات عذاب دائبة متصلة . وازداد العذاب حدة ، وفى طرفة عين اكتشف المريض أن ما كان يظنه وعكة خفيفة ، إنما هو فى الواقع أشد الأشياء خطرا فى هذه الحياة : إنه الموت » .

ولقد كان « تولستوى » يرى أنه لا بد لهذا السؤال من إجابة ، ولكنه عبثا حاول أن يجد الجواب ؛ فغدت الحياة فى نظره أمرا لا يطاق ، وبرم بحياته حتى بلغ به الأمر حدا اضطر معه إلى إخفاء الحبل الذى قد يخطر له أن يشنق به نفسه ! وإلى أنه لم يعد يجسر على الخروج للصيد ببندقيته !

وكان يقول لنفسه : « إن حياتى ليست إلا مهزلة

---

* كتاب « الاعترافات » ص ٢٢ .

حمقاء قاسية يدبرها لى كائن ما . . . »

« وفى اليوم أو الغد ، سيحل المرض ، وسيحل الموت (كما سبق أن حلا) بمن أحب ، أو بى ، ولن يبقى إلا العفن والدود ؛ ومؤلفاتى — مهما بلغت قيمتها — سيطويها النسيان إن عاجلا أو آجلا ؛ أما أنا ، فلن يبقى لى أثر أو ذكرى ؛ وإذن ، فعلام القلق ؟ وكيف يستطيع المرء أن يعيش مغضياً عن هذه الحقيقة ؟ إن ذلكم هو ما يثير العجب ! إن العيش ليس مستطاعا إلا عندما تسكرنا الحياة ، ولكن عندما يتلاشى هذا السكر ، لا يسعنا ساعتئذ إلا الاعتراف بأن الأمر كله لا يعدو أن يكون مغالطة ، بل مغالطة حمقاء ! »

و « تولستوى » يقص علينا فى « اعترافاته » الحقيقة التى يبحث عنها وعن آلامه فى هذه السبيل ؛ وقل أن نجد إنساناً أحس بلغز الوجود وسر الحياة إحساسا قويا عميقا مثله ؛ فقد كانت دراسته للحياة فيضا من مشاعره وآلامه ؛ أما عقيدته فلم تكن فى يوم من الأيام إلا وليدة العادة ، والسير على ما جرى به العرف واقتضته آداب السلوك بين الناس ، ولم تكن عقيدته هى الدافعة له على التفكير ، بل كانت تأملاته ثمرة حياته نفسها ، تلك الحياة التى سيطرت عليها أحاسيس ومشاعر لا حول له بها ولا قوة ، ولا تمت إلى قراءاته إلا بمقدار لا يكاد يذكر ؛ ذلك لأن « تولستوى » لم ينظر فى الأناجيل ، ولا فى كتب « أفلاطون » و « بوذا » و « شوپنهور » إلا بحثاً وراء عقيدة ، نستطيع أن نقول : إن حاجته إليها كانت حاجة « عضوية » ، تتيح له متابعة الحياة والتحرر من الموت . وليس ثم ما يدعو إلى تتبع استدلالات « تولستوى » واستنتاجاته اللاهوتية كلها ؛ لأنها أيضاً لا تعدو إلا أن تكون سمات وآثارا للشكوك والمخاوف المتخلفة فى نفسه ، كما أن عودته إلى حظيرة الدين فترة ما مضت من حياته ، وتأديته لطقوس المذهب الأرثوذكسى وشعائره ، لم تكونا إلا نتيجة خطأ وقع فيه ؛ إذ ظن أن ذلك قد يعيد إليه ما كان ينشده من هدوء النفس واطمئنانها ؛ ولقد كتب « تولستوى » فى صفحة من صفحات « يومياته » هذه العبارة : « إن الله هو رغبتى » ؛ فسأله « ماكسيم چوركى » ، وكان « تولستوى » قد أطلعه عليها ، عما يعنيه من هذه العبارة ؛ فأجابه وهو يتأمل الصفحة بعينين نصف مغمضتين :

« إنها فكرة لم تكتمل ؛ لعلنى أردت أن أقول : إن الله هو رغبتى فى أن أعرفه . . . لا ، بل لعلنى لم أكن أريد أن أقول هذا أيضاً » . وضحك « تولستوى » .

وانتهى « چوركى » من ذلك بأن قال : « إن علاقته (أى تولستوى) بربه يسودها الارتباك ؛ حتى إنها تذكرنى أحياناً بعلاقة اثنين من الدببة يقيمان فى عرين واحد ! » .

* * *

لقد كان من الضرورى أن تكون لتولستوى عقيدة خاصة به وحده ، نابعة من تفكيره هو دون سواه ؛ وكان يقول : « إن الذين لا يفكرون فى الموت يعيشون مسلوبى العقل ؛ لأن الموت يحتم علينا إما أن نزهد فى الحياة بمحض إرادتنا ، وإما أن نغير طريقة حياتنا بحيث نضفى عليها معنى لا يستطيع الموت أن يسلبها إياه ؛ وعندئذ آمن « تولستوى » « بالبشرية » ، « بهذه المليارات من الآدميين ، من الذين يعيشون اليوم ، أو عاشوا فيما مضى » ، اهتدى إلى إيمانه هذا غير آبه باستدلالات العلماء والسوفسطائيين ولا باستنتاجاتهم المنطقية كلها .

ويعقب « تولستوى » على ذلك بقوله : « إن الإيمان هو قوة الحياة ، ومحال أن يعيش امرؤ بغير إيمان ، وقد نشأت العقائد الدينية منذ بزوغ الفكر الإنسانى فى الماضى السحيق ؛ وإن ما قدمه الدين من تفسيرات تميط لنا اللثام عن مكنون الحياة ، وتكشف عن أسرارها المغلقة ، تتجلى فيه أعمق حكمة بشرية » . ومنذ ذلك الحين ، أراد « تولستوى » أن يؤمن بعقيدة كتلك التى يؤمن بها الفقراء من أجراء الفلاحين فى بلاده ، وكان

يعبر عنهم بقوله : « إنهم عرفوا كيف يقفون أمام الموت فى صبر وشجاعة » .

ولكن الأمر لم يكن بهذا اليسر ولا بهذه السهولة ، زكل ما هنالك أن العذاب اتخذ مظهرا مغايرا ؛ فإن « تولستوى » ما كان ليرضى بأن ينظر إلى عقيدته هو مثلما ينظر الكثيرون إلى عقيدتهم : على أنها مجرد سلوان أبيقورى لاستساغة الحياة واحتمالها . والواقع أن « تولستوى كانت له أكثر من شخصية تتنازعه ، كما كانت تقرر زوجه « سونيا » . أما رأيى أنا ، فإنى أعتقد أن « تولستوى » لم يحس قط بطمأنينة تامة فى ظل إيمانه وعقيدته ، وعلى أية حال ، لم يكن فى وسعه إلا أن يكون بعيد الإلحاد ؛ إذ كان لا بد له ، وهو يحيا وفقاً لربه هو وشريعته هو ، أن يوفق بين حياته وفكره ، وإن أدى ذلك إلى نشوب صراع لا هوادة فيه بينه وبين أسرته ، وزوجه ، وأولاده ، بل بينه وبين السلطات جميعها فى بلده ، فضلا عن كل ما يمثل العرف والأصول ، والمظاهر والرسميات فى العالم قاطبة ؛ فالنار فى نظره « ليست ناراً إلا عندما تكون مشتعلة » .

ومنذ ذلك الحين ، عقد « تولستوى » العزم على أن يحيا « فى ظل ذلك النور الذى فى نفسه ، والذى سيحمله عالياً أمام البشر ليروه أجمعين » .

وكانت هذه هى آخر مراحل التطور فى حياته ، ولقد قال فى ذلك : إنى حين أتوق ، كما أفعل فى هذه اللحظة ، إلى ما فى نفسى من سمو وصفاء ربانى ، أحقق بطريق أكثر يقينا وأكثر دقة ، الخير لنفسى ، والخير للجماعة ، أحققهما فى تؤدة ، ودون أن تشوبنى ريبة ، أحققهما وأنا مبتهج رضىَّ النفس » .

ولم يكف « تولستوى » لحظة عن السعى لبلوغ هذه الغاية الروحانية ، وظل يعمل على تحقيقها حتى وافاه الأجل .

ولقد كتب « تولستوى » الكثير عن الموت ، ووصفه فى مشاهد رآها حقا ، وأخرى صورها له خياله : فلقد شاهد موت الجنود الذين كانوا يتساقطون صرعى فى القوقاز وفى شبه جزيرة القرم ، وعاصر الكثير من تلك المغامرات المجهولة المباغتة التى كان يروح ضحيتها أولئك الرجال الذين يقدمون « طعاماً » للحرب ؛ ولقد وصف فى كتابه المسمى « طفولة » ، وهو أول كتاب له ، أم البطل وهى على فراش الموت (ولعله كان يتمثل عند كتابة هذا الفصل ، ذكرى موت أمه هو) ؛ كما وصف موت أخيه « متينكا » ، وكذلك أيضا وصفه لمشهد من أبشع مشاهد الموت وأقساها ، مشهد تنفيذ عقوبة الإعدام فى مجرم شهده فى أحد ميادين باريس ، وكان الرجل على حد تعبيره «عريض الصدر ، غليظ الرقبة » .

وهناك أيضا تلك « الميتات الثلاث » ، وهى مجموعة من الأقاصيص أصدرها فى عام ١٨٥٩ ، ويروى فى الأولى كيف ماتت امرأة شابة غنية ، ميتة يائسة متمردة ؛ وفى الثانية كيف مات سائق عربة فقير ، ميتة متواضعة مستسلمة ؛ وفى الأخيرة كيف ماتت شجرة قطعت ليصنع منها صليب ، ميتة سعيدة لاشعورية ، كما كانت هنالك ميتة أخيه الآخر « نيكولينكا » الذى سأل قبل أن تفيض روحه » : « ما هذا ؟ » ثم فى عام ١٨٦١ ، ميتة « خولستوميه » ، ذلك الجواد الخصى الأشهب الذى لم يجاره جواد فى حداثة سنه ، ثم أصبحت حاله تدعو إلى الرثاء والرحمة عندما كبر وأدركته الشيخوخة ؛ وكذلك ميتة صاحبه الأمير « سيربوكوفسكى الذى كان يثير السخرية والضحك بحذائه اللامع ذى الرقبة العالية .

وقد وصف « تولستوى » فى قصصه الكبيرة ميتات أخرى كثيرة ، كميتة الكونت « بيزوخوف » التى امتزجت فيها الأبهة والعظمة بالضعة والشح ، وميتة الأميرة الصغيرة التى دهشت بما حدث لها وبدت كأنها لا تصدقه ، وميتات الأمير « أندريه » ثم « كاراتاييف » و « أنا كارينينا » . وقد أحس « تولستوى » أكثر من

مرة أن الموت هو « أعظم مراسم هذه الدنيا وشعائرها جلالا ومهابة » .

هذا ، ولقد اتخذ « تولستوى » من الموت وحده موضوعا لأحد كتبه ، وكأننا به قد أراد أن يستبقيه تحت نظراته الفاحصة الممحصة أطول مدة ممكنة حتى يتسنى له أن يقف على خبيئته ، ويقرر بصورة قاطعة ، ورأى حاسم ، ماهيته ؛ فكتب تلك الرواية التى أسماها « ميتة إيڤان إليتش » .

وربما كانت هذه الرواية من أعظم ما جادت به قرائح الكتاب قاطبة ؛ فليس هناك من يستطيع قراءتها من غير أن تتحرك كوامنه ، ويحس من آن إلى آخر أن شخصية البطل قد تقمصته ، فيموت معه ؛ ذلك أن « تولستوى » لم يكتب هذه القصة إلا ليفرض على نفسه تحمل هذه التجربة بعينها ، فيتم له بذلك التحرر من الموت والخلاص من وطأته ؛ ومن المؤكد أن « تولستوى » كتبها وهو فى حال رهيبة من التوتر العصبى .

وإذا كان « تولستوى » قد جنح أحيانا كثيرة ، فى الفترة من سنة ١٨٨٤ إلى سنة ١٨٨٦ ، للوقوف موقف الواعظ المرشد ، فإنه فى هذه الرواية لم يهدف إلى أية غاية ، ولم يحاول أن يلقى أية عظة ، فلم يقصد خلالها إلى أن يلقننا درسا فى مجابهة الموت واستقباله ، كما فعل بعد مضى اثنى عشر عاما فى قصة أخرى أسماها « السيد والخادم » ، وهى رواية رائعة ، ما فى ذلك شك ، غير أنها لم تخل من بعض الحذلقة والتفهيق .

والحق أن قراءة قصة « ميتة إيڤان إليتش » تتيح لنا أكثر من غيرها من مؤلفات « تولستوى » أن نقف على ماهية الموت فنفهمها فهماً صحيحاً صادقاً . وإن التحول الذى قد تحدثه قراءتها فى نفوسنا ، ليس مرده إلى وعظ يوجهه إلينا « تولستوى » ، وإنما إلى موضوعية تصويره ، وإن كانت هذه الموضوعية سطحية لا غير ؛ وكذلك لأنه لا يسعنا ونحن نتطلع إلى الموت فى هذه الفترة الطويلة ، وبمثل هذه النظرية الفاحصة المتعمقة — إلا أن تعتمل فى نفوسنا مشاعر وأحاسيس غريبة لم نعهدها من قبل . وإن كان إيمان « تولستوى » يحور صورة الموت بعض التحوير ، ويحدد معالمها بحسب ما يتراءى له ، فإن « تولستوى » نفسه لم يكن يقصد ذلك ، وإنما جنح إليه بدافع من عقيدته التى ملكت عليه مشاعره وتفكيره . وحرى بالقارئ ألا يضع ذلك موضع الاعتبار ؛ فإن « تولستوى » الذى كان ، فى ذلك الحين ، ينشد لنفسه الطمأنينة والخلاص أكثر من أى وقت مضى ، لم يشأ أن ينظر إلا إلى الحقيقة المجردة ، فيتحدث عنها دون سواها .

والصفحات الأولى فى هذه الرواية تحمل إلينا النبأ ، فتقول : « لقد مات إيڤان إليتش » ؛ ثم تصف الاضطراب الذى أثاره هذا الحدث فى جمع صغير من الأحياء من زملاء الميت وأصدقائه الذين كانوا يضيقون بزيارته بعض الضيق بسبب تعطل مصالحهم ، وفى الوقت نفسه يخالجهم إحساس مبهم بالقلق على مصايرهم . وتظهر تفاهة هؤلاء الأحياء وصغر نفسيتهم فيما يبدو منهم من دناءة وغرور وكذب وطيش ، فضلا عن حرصهم على اتباع التقاليد المتعارف عليها « والرسميات » المعتادة ، والظهور « كما يجب » .

وخلاصة القول أنهم أحياء من طراز « إيڤان إليتش » نفسه ، قبل أن تبدأ قصته ، وقبل أن يسير نحو الموت بخطى وئيدة محتومة ، ولكن ماذا عسى أن يكون الموت قد فعل بإيڤان إليتش ؟

إن القصة تتبع فى نسقها طريقا سويا لا تعقيد فيه ؛ فهى تبدأ هكذا : « إن قصة إيڤان إليتش كانت من أكثر القصص « بساطة » ، وأكثرها شيوعا ، وأكثرها فظاعة » . وإننا لنشعر منذ اللحظة الأولى أنها تخص كل فرد منا ؛ فلقد كان « إيڤان إليتش » إنسانا عاديا ليس فيه ما يميزه عن غيره من الناس ؛ كان رجلا متوسط الحال ، يتبع التقاليد المتعارف عليها ، ويحرص على أن يظهر « كما يجب » وأن يلتزم حدا معينا فى

الفضيلة أو الرذيلة على السواء ، وكان دائماً يصبو إلى أن « يعيش عيشة رغدا سعيدة ، تتفق مع التقاليد المتعارف عليها » . وهاتان العبارتان : « التقاليد المتعارف عليها » ، و«الظهور كما يجب » ، نراهما تتكرران فى كل فقرة من فقرات القصة ؛ فقد كانت حياة « إيفان إليتش » أكثر ما تكون التزاما للعرف والتقاليد ، ومطابقة لحياة سائر الناس ، حتى إننا لا نجد مشقة فى أن نرى فيها انعكاساً لحياتنا .

وتبدأ الرواية كذلك بحادث عادى جدا : فلقد رقى « إيفان إليتش » فى عمله ؛ و بذلك استطاع أن يستأجر مسكنا أنيقا ، ولكنه يأبى إلا أن تكون له أستار يعلقها على نوافذ مسكنه الجديد ، فيرتقى سلما ، ثم تزل به القدم ، فيسقط إلى الأرض (كما سقط تولستوى نفسه فى يوم ما عن صهوة جواده ؛ واستبد به خوف شديد ظل يشعر به طوال الأسابيع التى تلت ذلك الحادث) ؛ ولكن « إيفان إليتش » إذ يسقط يستطيع حين ذلك أن يسترد توازنه ، غير أنه يصطدم بمقبض إحدى النوافذ ؛ فكان ذلك إيذانا ببداية الأحداث : «إن إيفان إليتش يحس ألما طفيفا . . . » ، لكن الموت قد دخل ، وسيمضى فى عمله حتى النهاية . ولقد عاش « إيفان إليتش » قبل ذلك كما يعيش أى فرد من الناس وفقا « للتقاليد والأصول المتعارف عليها » إلا أن الموت ليست له تقاليد ولا أصول متعارف عليها ؛ فلكل إنسان ميتة خاصة به دون غيره من الناس .

ويمضى « تولستوى » متتبعاً تغلغل الموت فى جسم « إيفان إليتش » وسريانه فى روحه ، يوما بعد يوم ، دون أن يكون هناك سبيل إلى وقف تقدمه ، وسرعان ما يحين الوقت الذى يتحتم فيه على « إليتش » الاعتراف بأن ما حل به إنما هو الموت ، وأن عليه أن يقر له بالغلبة ، ولكنه يستمر فى كفاحه ونضاله ، وهنا تبلغ الرواية من عمق التحليل وحدة التوتر مالا تحتمله الطاقة البشرية .

وفى نهاية الأمر يتحرر « إيفان إليتش » من قيود العرف والتقاليد ، وتتبدل شخصيته ، فتغدو مطابقة لشخصيته الحقيقية دون زيف ، ويصير « إيفان إليتش » هو « إيفان إليتش » الحق ؛ والناس من حوله ما يزالون يكذبون بدافع احترام « التقاليد والأصول المتعارف عليها » ، ولكن « إليتش » يصبح من ناحيته مبغضاً للكذب بجميع أنواعه ؛ وأخيرا تتكشف له الحقيقة : وهى أنه لم يحظ من الحياة بما كان حريا أن يحظى به ؛ فقد بين له الموت نفسه أن هنالك لونا آخر من الحياة .

وإننى لأجسر فأقرر أن الصفحة الأخيرة فى هذا الكتاب الرائع هى أقل صفحاته تأثيرا فى نفسى وتحريكا لكوامنى ؛ فلا ريب أن « تولستوى » كان موفقا حين أسند إلى بطل قصته ذلك السؤال الذى ألقاه أخوه « نيكولينكا » على فراش الموت ، وهو : « ما هذا ؟ » ؛ غير أنه أراد أن يجيب عن السؤال ، ولعل جوابه لا يعدو أن يكون كلاما فحسب . وحين نبلغ هذا الحد من الرواية ، فإن « تولستوى » يخاطبنا بدافع من إيمانه وحده ، فيقول : « لقد انتهى الموت ! لم يعد له وجود ! » ؛ فلقد تراءى لتولستوى أنه اهتدى هو أيضاً إلى خلاص نفسه وتحررها .

غير أن عذاب « تولستوى » لم ينته فى هذه المرة أيضاً ؛ وكل ما هنالك أنه اتخذ شكلا آخر ؛ ويحق لنا أن نشك فيما لو كان « تولستوى » قد أحس حقا بما كان ينشده من تحرر وخلاص ، قبل أن يوافيه الأجل فى المحطة الصغيرة القائمة ببلدة « آستاپوفو » وهو حين يكتب : « لقد انتهى الموت ! » ؛ فإن الموت لم يك فى الحقيقة قد انتهى بالنسبة إليه ؛ إذ أنه ظل مشغولا به طيلة خمسة وعشرين عاما أخرى ، ولم يزل يَزِنُ به الحياة ، وكأنما هو نبى من الأنبياء الذين ذكرتهم التوراة ، أو كأنه أيوب آخر عقد العزم على إفناء نزوات الإنسان كلها ، والقضاء على الفن والعلم والحب ،

حتى إن « پاسكال » نفسه لم يبلغ فى ازدرائه لمقومات الحياة هذه الدرجة التى وصل إليها « تولستوى » ؛ فلقد عمد « تولستوى » إلى الفن والعلم والحب ، وهى المعانى التى سمت به وخلقت منه إنساناً فذا عظيما ، فاعتبرها أوهاماً ومظاهر خادعة ، وأنكرها الواحدة تلو الأخرى .

غير أن عنف طباعه وحدة مزاجه ، دفعا به إلى حياة جديدة لا يقل طابعها قوة عن طابع حياته الأولى وجبروتها ؛ فمنذ ذلك الوقت ، يكتب « تولستوى » ، ولكن لمهاجمة الذين يكتبون كلهم ؛ وقام يبشر الناس وينشر عليهم ثمرات تأملاته فى الحياة ؛ حتى غدا قصره فى « إياسنايا پوليانا » ، بالنسبة إلى أوروبا ، كعبة يؤمها القاصدون ؛ ولكنّ الكذب والزيف اللذين طردهما « تولستوى» من الباب ، عادا فدخلا إليه من النافذة ؛ ذلك لأن « تولستوى » الذى أراد لنفسه أن يعيش عيشة الفقراء « المغمورين » ، فشارك عبيد الأرض فى أشق أعمالهم ، كما عمل إسكافيا ، أصبح العالم كله ينظر إليه نظرته إلى نبى مرسل .

كان «تولستوى» يجيل النظر فيما حواليه ، فلا يبصر إلا مجتمعاً يتضور جوعا ، ويقاسى أمر ألوان الأسى والحرمان ، فلا يتمالك نفسه من الإحساس بالحسرة والألم ، والشعور بالخجل ، فقام وسط حطام ذلك العهد المظلم ، كما فعل « تشير نشفزسكى » من قبله ثم « لينين » من بعده ، يوجه إلى بنى البشر سؤالا من أخطر الأسئلة شأنا : « ما الذى يجب علينا أن نفعله ؟ »

ولقد استطاع هذا الرجل الذى تبرأت منه الكنيسة ولفظته ، أن يعيد إلى القيم المسيحية معناها الحق فى نفوس عدد كبير لا يحصيه العد ممن قرءوا له ، وإن كان هو نفسه قد عجز عن أن يجد فى هذه القيم ما يكفل لنفسه الهدوء ، ولروحه الطمأنينة .

* * *

كانت تمر بتولستوى لحظات يشتد فيها برمه وضيقه بنفسه ، فلا يطيق احتمالها . وكان يرى ، بسبب ما حباه الله من جاه وثراء ، وبما أضفته عليه أعماله من مجد وشهرة ، أن حياته كلها كذب ورياء ؛ ويحس عند ذلك أن الموت قد سرى فى روحه .

ما الموت ؟ ماذا عسى أن يكون ؟ لقد كانت كتاباته ونظراته فيما يتعلق « بالحياة الأخرى » مبهمة تعوزها الدقة ؛ فلقد قصر فكره عن أن يتمثل ما وراء المادة فى جلاء ووضوح ؛ ذلك لأن عقله لم تتوافر له تلك الخصائص والمميزات الواجب توافرها فى عقل « ميتافيزيقى » ؛ فخلال ليلة « آرزاماس » التى أشرنا إليها ، اتضح لتولستوى بصورة قاطعة أن الخوف من الموت لم يكن بالنسبة إليه خوفاً من الموت نفسه ، ولاِما قد يجىء بعده ، ولكن مما عبر عنه بقوله : « إن موت الحياة هو أشد ما نخشاه » .

غير أنه يبدو أن « تولستوى » بذل فى تلك الثلاثين سنة الأخيرة جهدا متزايدا ليحمل نفسه على الاقتناع بأنه « لا طائل من الحياة الشخصية » ؛ ذلك لأنه لما كان كل ما يتعلق بالفرد ، وكل ما يتعلق بخاصياتنا التافهة ، مقضى عليه — لا محالة — بالفناء ، فإنه حرى بهذه الحقيقة الرهيبة ، حقيقة الموت ، أن تكون ميزانا توزن به حياتنا ، وأن يتجه كل منا ، بمحض إرادته ، إلى الوجود الكلى ، الوجود الحق الذى لا حق غيره ، الذى هو الله ، فيتصل به .

ولقد كتب « تولستوى » يقول : « ماذا عسى أن أكون ؟ ولم كنت ؟ لقد آن لنا أن نفيق ، أى أن نموت ، إن المادة والفراغ ، والزمن والحركة ، كلها تباعد بينى ، كما تباعد بين أى كائن حى ، والإله الأكبر . . .

الشخصية : تلكم هى ما تحول بين روحى واندماجها بالكل الأعظم . الجسم : ما جدواه ؟ وما جدوى الفراغ ، والزمن ، والسببية ؟ » .

* * *

أما من ناحيتى ، فإنى أحسُ عجزى عن تتبع « تولستوى » فى هذه التأملات اليائسة حتى نهايتها

ولكن ذلك ليس بذى أهمية ؛ لأن كلا منا يحس إحساساً قويا ما يخصه من هذه النظرات والتأملات ، فى اللحظة التى يبدى فيها اعتراضه على آراء « تولستوى » ، ويصم دونها أذنيه .

وفى قصة من قصصه الأخيرة ، يلقى «تولستوى» هذا السؤال : « هل الإنسان فى حاجة إلى رقعة واسعة من الأرض ؟ » ، ولكن « تشيكوف » الذى أثارته هذه اللهجة التى سادها اليأس والقنوط ، يجيب قائلا : « هاكم رواية جديرة بالإعجاب : هل الإنسان فى حاجة إلى رقعة واسعة من الأرض ؟ إنها رواية بلغت قدرا من الجمال والروعة إلى حد أنه لن يظهر فى ألف السنة المقبل رواية أفضل منها . وماذا يقول تولستوى فيها ؟ إنه يقول : إن الإنسان يكفيه من الأرض متران فقط ؛ ياله من سخف ! إن الإنسان يحتاج إلى الأرض بأسرها ، لا إلى مترين فحسب ، وهذان المتران ، سيكتفى بهما الموتى ؛ أما الأحياء فليسوا فى حاجة إلى أن يلقوا إليهما بالا ! » .

ولكننا فى الواقع نفكر فى هذين المترين ! وما من شك فى أن المرء لا يسعه أن يحس بمثل ما أحس به « تولستوى » من قلق وخوف من الموت ، من غير أن ينظر إلى الحياة النظرة الجدية الواجبة .

غير أننا نقف هنا بإزاء المذاهب الفكرية المتناقضة، والآراء المتباينة البعيدة المدى ؛ فإن ما يعانيه الناس من القلق والخوف من الموت ، يستحثهم على مشايعة أحد رأيين متضادين ، ينادى أولهما بالاستكانة والاستسلام ، وينادى الآخر بالتمرد والعصيان .

هذا ، ولا يمنع ذلك من أن الفكر الواحد فى مقدوره أن ينتقل من حال معنوية إلى أخرى بحسب ما يعتريه من اختلاف فى المزاج بين الفينة والفينة . وإذا نظرنا إلى « تولستوى » فى آخر سنى حياته ، فسنرى من الدلائل ما يظهره لنا بمظهر المستسلم المستكين للموت ، وقد انتهى به ذلك الاستسلام إلى حد أنه أمات فيه الرغبة فى الحياة ، وفى مباشرة أى وجه من أوجه النشاط ، أو الفن ، أو العلم ، أو المظاهر الإنسانية الكاذبة ، بل أمات فيه الرغبة فى الحب نفسه ، وفى كل ما يتخذه الإنسان من وسائل الظرف والحيلة والترفيه ؛ ليجابه فى شجاعة القدر المحتوم ، وليعلى به منزلته ، فيرتقى عن حاله الأولى ؛ وهنا نجد أنفسنا أمام إحدى سقطات « تولستوى» ومزالّه الفكرية .

وأخيراً وصل به الأمر إلى درجة أنه كان يعجب من أن الناس يهتمون بأجسامهم ، فيغسلونها أحياناً كثيرة . وذات يوم ، أسر إلى « چوركى » بهذا القول : « أى حقيقة من بين هذه الحقائق يمكن أن توجد ، إذا كان لا بد من الموت ؟ » ؛ ويعترف « چوركى » بأن : « هذا الميل إلى هدم القيم الإنسانية وإزالتها Nihilisme ، كان يوقظ فيه (أى فى تولستوى) شعورا قريبا إلى الحقد والكراهية » .

ولكن لحسن الحظ ، كان هذا « العملاق » مليئا بالمتناقضات ، ومن الخير لنا أن نتتبعه حين يكتب ، فيقول : « إن الإيمان هو قوة الحياة ، ومحال أن يعيش امرؤ بغير إيمان » . ثم حين يعرف هذا الإيمان بأنه : « ليس معرفة الحقيقة ، وإنما هو الإخلاص للحقيقة » . وإن هذا « الإخلاص » هو الذى أمده بالقوة لكى يعيش ؛ فقد كان لتولستوى ميل عنيف إلى العدل ، وكان عنده حرص شديد على كل ما هو حق ؛ وذلك ما كان يدفعه إلى الاسترسال مع نفسه إلى أقصى ما يمكنه الاسترسال إليه من أجل أية حقيقة يرتئيها ؛ وكم كان يغضبه أن يميز الناس فى نفاق ورياء بين ما هو نظرى وبين ما هو عملى ؛ فإن الإنسان الحق فى نظره ، يعيش على النهج الذى يفكر به ؛ وكان يرى أن الحقيقة كالسيف ، لا يمكن أن يكون حده كليلا أو واهناً ، فيقول : إن النصال يجب أن تكون حادة فتقطع .

وكان يرى أن الحقيقة ، أى حقيقة الموت الواقعية ، تحمل فى ثناياها شيئاً هو أشبه شىء بقدرة إيحائية

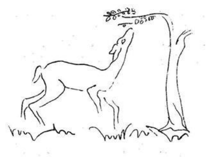
تكشف الغطاء عن كل ما تنطوى عليه « التقاليد المتعارف عليها »، والظهور « كما يجب »، و « الرسميات » المعتادة ؛ من كذب وخداع .

وفى عام ١٨٨٧ ، قرأ طالب علم شاب يسمى « رومان رولان »* كتاب « ميتة إيفان إليتش » لتولستوى ، فكتب إليه يسأله التوجيه والإرشاد ؛ وهذا الرد الذى بعث به إليه « تولستوى » ما يزال حتى يومنا هذا يعتبر أروع نص يستوعب فى إيجاز عقيدة ذلك الكاتب الفذ وإيمانه ، إذ كتب يقول :

« إن ما نسميه فى عالمنا علوما وفنونا ليس فى الحقيقة إلا خدعة هائلة أو خرافة كبيرة ، نقع فيها عادة عقب أن نتحرر من خرافات الكنيسة ومعتقداتها البالية مباشرة . . . إننا فى حاجة إلى قدر عظيم من الصدق وحب للحقيقة لنضع المبادئ التى تكفل لنا النفع والفائدة ، موضع الشك والريبة ، ولكن إنسانا جادا رزينا مثلك يسأل نفسه عن سر الحياة ، مضطر ليس له أن يختار ؛ فلكى يتاح للمرء أن ينظر إلى الحقيقة نظرة صحيحة صادقة ، يتحتم عليه أولا أن يتحرر من تأثير الخرافات التى تسيطر على فكره ، مهما حققت له هذه الأوهام من منافع ، وأسدت إليه من فوائد ؛ إن هناك شرطا لازما لا غنى عنه . . هو أن ينفض الإنسان عن نفسه الخرافات والأوهام العالقة به ، وأن يقف فى موقف طفل قد ولد لساعته ، فى موقف « ديكارت » Descartes آخر »

ذلكم هو الطريق الذى نستطيع أن نترسم فيه دائماً خطى « تولستوى » ونظرته إلى الحياة .

* رومان رولان : كاتب ومفكر فرنسى من سنة (١٨٦٦–١٩٤٤) نال جائزة نوبل للأدب عام ١٩١٦ .



الميكروبات المسروقة

"The Stolen Bacillus"

قصة قصيرة بقلم هـ . ج . ويلز

تقدم القصة عرضاً طيباً لكيفية معالجة المأساة بأسلوب مرح ، ولا يستطيع القارئ أن يحذر فى المنظر الأول القصة هذا المرح ، اللهم إلا إذا شك فى هذا بسبب الطابع « الميلودرامى» للحوار ، وبخاصة أن هـ.ج . ويلز المؤرخ من سادة الفن القصصى ، ولا يتوقع القارئ منه هذا الاتجاه الميلودرامى أصلا ؛ على أن القصة تقدم أيضاً إيضاحاً جميلا لكيفية تحويل انتباه القارئ عند الرغبة فى جعله يتعقب عدة مشاهد تدور متتابعة ، والواقع أنه كان من الضرورى فى منتصف القصة – لتجنب إفساد النهاية الموضوعة لها – أن يرقب القارئ فى وقت واحد ما يحدث لثلاثة أشخاص فى ثلاثة أماكن مختلفة ؛ وذلك لكى يعد نفسه ليحضر تقابل اثنين من هؤلاء الثلاثة وليصل معهما إلى نهاية القصة .

والطابع البارز فى القصة هو نجاح ويلز فى تقديم أشخاص الرواية ، وكيف يدفع بأحد الأشخاص الثلاثة الرئيسين فى القصة، ثم يحول الضوء عنه ليقدم الشخص الثانى ، وهكذا يتتابع إظهار الأشخاص الثلاثة ، وتسلط الأضواء كلها على فرد واحد لأنه محور القصة ، حتى إذا لعب دوره ولم يعد من سبيل للاستزادة ضاع تماماً من الصورة وبقى الآخران ؛ ليتحدثا حديثاً قصيراً يوضح للقارئ كل ما كان غامضاً بالنسبة إليه .

وقصة « الباسيلات المسروقة » من القصص الذى يسترعى انتباه القارئ ويملك عليه تفكيره ، ويسير به فى سرعة ، فإذا ما وصلت الحوادث إلى ذروتها من العنف عاد الكاتب بالقارئ تدريجاً إلى الصور الطبيعية ،وكأن كلا من أبطال القصة قد عاد إلى عمله فى هدوء،وأن شيئاً ما لم يقع .

والقصة قصيرة جدا ، والأحبولة لا تعقد فيها ، ولكن أسلوب السرد هو الذى يجعل القارئ متطلعاً إلى إدراك نهاية القصة ، هذه النهاية التى تجىء كما يجب أن تكون قصيرة وعلى حال غير متوقعة .

قال العالم « الجراثيمى »« البكتريولوجى» لزائره وهو يضع شريحة رقيقة من الزجاج أسفل المجهر «الميكروسكوب» :

– وهذه أيضاً نموذج آخر لجراثيم الكوليرا .

وحدق الرجل المصفر الوجه فى المجهر ، كان من الواضح أنه غير خبير باستخدام مثل هذه الآلات الدقيقة ، ووضع الرجل يداً بيضاء نحيلة بين عينيه وبين الضوء ، ولكنه لم يلبث أن رفع رأسه عن المجهر قائلا :

– إننى لا أرى شيئاً واضحاً .

وقال البكتريولوجى الذى كان يرقب كل حركاته بانتباه :

– هذا من الجائز ، فلربما كان المجهر لا يتفق مع قوة إبصارك فإن الأعين تختلف ،ولكن حرك هذا القلاوظ دورة بسيطة فى هذا الاتجاه أو ذاك وستجد أن هذا يغير من درجة رؤيتك « للعينة » التى على الشريحة الزجاجية

وفعل الزائر كما قيل له ، وسرعان ما صاح فى سرور :

– إننى أرى الآن ، وإن لم يكن ما أراه كثيراً ، إننى أرقب بعض الأجسام الدقيقة التى تشبه الخطوط

الملتوية ، إن عجبى هو أن هذه الذرات الدقيقية حتى تحت المجهر يمكن — بحسب ماتقول أنت — أن تتضاعف بسرعة وتسبب هلاك سكان مدينة كبيرة كلندن .

واعتدل الزائر فى وقفته ، وأخرج شريحة الزجاج من أسفل المجهر وأمسكها بيده موجهة نحو الضوء وكأنه يستطلع حقيقتها ثم قال :

— لست أرى شيئاً . . . وتردد الرجل لحظات قصارا ثم تابع حديثه . . . ولكن هذه الجراثيم نشيطة ولها خطرها الآن .

وقال البكتريولوجى :

— إن ما على هذه الشريحة جراثيم قد قتلت وصبغت بالألوان للمقارنة بغيرها عند الدراسة وبودى — بل إن هذا من واجبى لو استطعت — قتل كل ما فى العالم من هذه الجراثيم .

وعلت شفتى الرجل المصفر الوجه ابتسامة وهو يقول :

— أظنك لا تحتفظ بعينات نشيطة من هذه الجراثيم .

— ولم لا ؟ على العكس ؛ فمن الضرورى أن أحتفظ بعينات كثيرة نشيطة : فمثلا هنا . . واتجه العالم « البكتريولوجى » نحو المنضدة التى فى ركن الغرفة ، وأمسك بأنبوبة صغيرة مغلقة ومد يده بها نحو الزائر متابعاً حديثه . . . هذه مجموعة نشيطة من الجراثيم . . . وتردد العالم قليلا ثم قال . . . وتستطيع أن تسميها « كوليرا » فى زجاجة .

وبدت على وجه الزائر علامات الرضا وهو يحدق فى الأنبوبة الصغيرة بعينين مفتوحتين :

— ولكن ، كيف تحتفظ بهذه الأشياء الخطيرة هنا فى معملك ؟

ولاحظ العالم البكتريولوجى هذا البشر الذى بدا على وجه الزائر ، وبدأ يسر لرؤية هذا الرجل الغريب الذى جاء فى ذلك المساء المبكر يحمل رسالة من صديق له يقدمه بها ، وبالرغم من تباين مشربيهما فقد وجد فيه شيئاً يباين المساعد المترهل الذى يعمل دائماً فى صحبته .

وأمسك العالم بالأنبوبة الصغيرة فى يده مفكراً وهو يقول بصوت خفيض وكأنه يتحدث إلى نفسه :

— أجل هنا وباء سجين ، ولكن اكسر هذه الأنبوبة الصغيرة فى أحواض مياه الشرب مثلا ، وقل لهذه الذرات الصغيرة التى نضعها أسفل أقوى المجاهر لتتمكن من رؤيتها والتى لا طعم لها ولا رائحة : انطلقى أيتها الجراثيم وتكاثرى واملئى صهاريج المياه ؛ وبذلك ينتشر الموت فى المدينة كلها ، الموت الذى لا منجاة منه ، الموت المخيف المصحوب بالألم والتحقير ، ويندفع الموت بسرعة باحثاً عن ضحاياه ، فيستلب الزوج من زوجه ، والطفل من أمه ، والسياسى من واجبه ، والعامل الكادح من متاعبه ، ويسير مع أنابيب المياه ، ويثب من منزل إلى آخر يلتقط ضحاياه من بين الذين لا يغلون مياه الشرب ، ولكنه يضيع عندما يغسل الناس خضراواتهم ، ويبقى وسنان فى الثلج ، ومع هذا فإن الجراثيم تظل تنتظر فى الأحواض والمعاجن ، يشربها الأطفال من الصنابير العامة ، بل يمكن أن تجدها فى آلاف الأماكن التى لا نتوقع ظهورها فيها ، فإذا ما انطلقت هذه الجراثيم فى الماء فإننا لا نقبض عليها ونسجنها من جديد قبل أن تكون قد أتت على مدينة كاملة فأفنت سكانها .

وتوقف العالم قليلا ليستعيد أنفاسه ثم قال :

— ولكنها الآن حبيسة هنا فى أمن وسلام على ما ترى .

وهز الزائر رأسه ولمعت عيناه ثم قال :

— إن هؤلاء الفوضويين حمقى أغبياء ، لماذا يستخدمون القنابل ما دام من السهل الوصول إلى مثل هذه الجراثيم الفتاكة ؟

* * *

وسمع الرجلان صوت طرقات خافتة بأظافر يد على

زجاج باب المعمل ، وفتح العالم الباب ، وسمع إذ ذاك صوت زوجه وهى تهمس :

— لحظة واحدة يا عزيزى

وخرج العالم البكتريولوجى من معمله ليتحدث إلى زوجه .

* * *

وعندما عاد البكتريولوجى إلى معمله كان الزائر ينظر إلى ساعته ، وأحس بدخوله ، فقال لتوه :

— لقد خطر لى أننى أضعت من وقتك ساعة كاملة ، نحن الآن فى الدقيقة العشرين قبل الرابعة ، لقد كان من الضرورى أن أذهب فى الثالثة والنصف ولكن حديثك الشائق ونماذجك الطريفة قد احتجزتنى طويلا ، إلا أننى لا أستطيع — مرغماً — أن أطيل الزيارة دقيقة واحدة فلدى موعد هام فى الساعة الرابعة .

وكرر الرجل شكره للعالم الذى صحبه إلى الباب الخارجى ، ثم عاد من الممر الضيق الذى يؤدى إلى معمله وهو يفكر فى هذا الزائر الغريب . إنه لا يظنه من أصل تيوتونى ، بل إنه لاتينى ما فى هذا من شك ، وهمس العالم فى نفسه :

— على أية حال فالرجل من نسيج سقيم معتل التفكير ، وأخشى ما أخشاه أنه كان يحملق بشراهة فى هذه الأنابيب المملوءة بجراثيم الأوبئة .

وخطرت له خاطرة سريعة فدار بوجهه نحو المنضدة التى يعلوها إناء الحمام البخارى ، ثم عاد فدار بوجهه نحو منضدة الكتاب ، ثم بدأ يبحث فى جيوبه ، وبعدها اندفع إلى باب المعمل محدثاً نفسه :

— ربما أكون قد وضعتها على المنضدة التى فى البهو .

وفى اللحظة التالية صاح بصوت عال :

— مينى . . مينى

وأسرعت زوجه قائلة :

— ماذا تريد يا عزيزى؟

— هل رأيت شيئاً فى يدى عندما خرجت لأتحدث إليك

وصمتت الزوجة لحظة قصيرة ثم قالت :

— لا شىء يا عزيزى ؛ لأننى أذكر . . .

وقطع العالم حديثها بسرعة وهو يقول بصوت عال :

— يا للمصاب ! . . يا للفجيعة !

واندفع نحو الباب الخارجى وراح يهبط الدرجات بسرعة ، حتى وصل إلى الطريق ، وأسرعت الزوجة إلى النافذة لتطل على الطريق ، ورأت زوجها يعدو وسط الطريق ثم يثب إلى أول عربة تمر به ، كان الرجل لعجلته قد خرج فى خفيه اللذين يلبسهما أثناء وجوده بالمنزل ، وكان عارى الرأس أيضاً لم يأخذ قبعته ، وقد سقط أحد الخفين من قدمه وهو يثب إلى العربة فى عجلة ، ولكنه لم يعبأ به ، وبدا لها أن مصاباً قد حدث ، ولكنه مصاب يخص زوجها ، وظنت أن الرجل قد جن بسبب هذه الأبحاث المعقدة الخطيرة التى يقضى فيها كل ساعات يومه ، وفى اللحظة التالية رأت الرجل يقف فى مقعد العربة ليذكر للسائق بعض كلمات يلهب السائق بعدها ظهور جياده بالسوط ، وتغيب العربة عن عينيها فى المنحنى القريب .

وبقيت « مينى » فى النافذة دقيقة واحدة ، اندفعت وراءه بدورها — وهى فى حيرة وارتباك مما تشهد — وحملت حذاء زوجها وقبعته وعندما وصلت إلى الباب أخذت معها معطفه ، ثم أسرعت إلى الطريق وفعلت ما فعله الزوج قبلها بلحظات فوثبت إلى أول عربة صائحة بالسائق .

— أسرع نحو « هاڤيلوك كريسنت » علنا نجد سيداً يسرع فى عربة ، وقد ارتدى ثوباً من المخمل ولا يغطى رأسه بقبعة .

— حسناً يا سيدتى .

وألهب السائق ظهرى جواديه بالسوط ، واندفعت العربة ، وكأن هذه الكلمات التى سمعها من لحظة واحدة توضح له مكاناً يذهب إليه كل يوم .

ورأى المارة وسائقو العربات المنتظرة على جانبي الطريق العربة الأولى تمر بهم مسرعة والسائق يلهب ظهري جواديه بالسوط ، ولم يعرفوا لماذا يسرع هكذا ، ثم جاءت العربة الثانية تسرع للحاق بالأولى ، وعرفوا زميلهم سائق العربة الثانية ، إنه الكهل جورج ، وصاحوا به مشجعين :

– أيها الكهل جورج .. أسرع ، ثق أنك ستلحق به .

ثم جاءت العربة الثالثة ، وفي هذه المرة رأوا سيدة فتصايحوا :

– إنها سيدة

– وهي تحمل في يدها شيئاً يشبه القبعة

– ماذا تقول ؟ سيدة تحمل قبعة ؟

– إنها تتبعه

– ولكن أيهما تتبع ؟ يبدو أنها تتبع هذا الرجل النحيل الذي في عربة الكهل جورج .

ومرت « ميني » وسط ضجة من تصفيق الاستحسان ، كان كل من يقفون على جانبي الطريق يشجعونها على أساس أنها هي التي تكمل عناصر المسرحية التي فكروا فيها بسبب هذه المطاردة العنيفة ، ولم يكن هذا يسرها ، ولكنها تشعر أنها تقوم بواجبها ، ولا يعنيها ما يمكن أن أن تتعرض له بسبب هذا الواجب .

* * *

واندفعت العربات تجتاز « هافيلوك هل » ، وقطعت « كامدن ثاون هاى ستريت » ، والمسافة بينها تتقارب ، وكان في كل منها منظر يباين الآخر ، فقد جلس الرجل الذي يركب العربة الأولى قابعاً في ركن العربة عاقداً ذراعيه فوق صدره ، ويقبض بيده على الأنبوبة المملوءة بجراثيم الكوليرا ، كان الرجل في غمرة شعور مزدوج من السرور والخوف ، وكان يخشى أن يقبضوا عليه قبل أن ينفذ ما يقصده ، ولكنه كان يخشى أيضاً مغبة جريمته ، إلا أن شعور السرور كان يطغى على شعور الخوف ، فإن أحداً من الفوضويين لم يصل من قبل إلى ما أدركه هو ، إن « رافاكول » و « فايلانت » وغيرهما ، أولئك الذين جرت أسماؤهم مع التاريخ لم يحققوا ما سيحققه هو ، إن كل ما يجب أن يفعل هو أن يصل إلى صهاريج المياه وأن يكسر الأنبوبة الزجاجية الصغيرة ويسكب كل ما فيها في صهاريج المياه فيلوثها بالمرض الخطير ، إنه ليعجب بتفكيره ، فقد زيف الخطاب الذي تقدم به إلى البكتريولوجي ، واستطاع بهذا أن يدخل المعمل وأن ينتهز الفرصة التي سنحت له عندما خرج الرجل لحظة قصيرة ليتحدث إلى زوجه ، إن كل أولئك الذين عرفوه وأهملوه وملوا صحبته سيقدرونه في النهاية ، لقد عاملوه دائماً كرجل لا قيمة له ، ولكنهم سيعرفون نتيجة تنكر المجتمع لرجل مثله وتركه في عزلة عن الناس .

وتجدد شعوره بالخوف ، فإن العربة التي يتبعه بها العالم البكتريولوجي لا تبعد عنه أكثر من خمسين خطوة ، وأراد الرجل أن يشجع السائق فبحث في جيوبه عن نقود وأخرج نصف جنيه مد يده به إلى السائق قائلا :

– سأدفع لك أكثر لو ابتعدت عمن يلاحقنا

واختطف السائق النقود من يده قائلا :

– حسناً

ثم ألهب الجوادين بالسوط ، وفي اللحظة التالية خطرت للرجل فكرة ، وهمس لنفسه :

– فلأكن أنا الضحية الأولى ، سأكون على أية حال شهيد المبدأ ، إنه ليدهشني أن يكون الموت مؤلماً كما يقولون .

وكسر الأنبوبة الصغيرة وسكب السائل في فمه وبقيت نقطة واحدة فأكلها ليتيقن ، ومن الضروري في مثل هذه الظروف التيقن من كل شيء ، ولم تعد به من حاجة إلى الفكاك من البكتريولوجي الذي يطارده ، ووصلت العربة إلى « ويلنجتون ستريت » فأمر السائق أن يقف على جانب الطريق ، ونزل من العربة وهو

يشعر بدوار فى رأسه ، كان يهمس فى نفسه :

— إن سم الكوليرا سريع العمل .

ولكنه تماسك ، ووقف على إفريز الطريق عاقداً ذراعيه فوق صدره وقد أكسبه الشعور بالموت نوعاً من السيادة والقوة ، وقابل مطارده حال وصول عربته بقهقهة عالية وصاح :

— فليحى الفوضويون، لقد تأخرت يا صديقى؛ فقد احتسيت كل ما فى الأنبوبة من جراثيم الكوليرا !

وحدق العالم البكتريولوجى فى وجهه من وراء نظارته وقال :

— احتسيتها ؟ تقول إنك فوضوى ، لقد فهمت الآن .

ولعله كان يريد أن يقول شيئاً آخر إلا أنه بقى صامتاً ، وبدت على شفتيه ابتسامة ، على أنه قبل أن يهبط من العربة أشار له الفوضوى بيده مودعاً ، ودار على عقبيه وسار وسط الزحام الذى يملأ الطريق مترنحاً يصطدم بالناس ويحتك بهم ما استطاع ، ولعله يفكر فى نشر المرض عن طريق اللمس

* * *

وفى اللحظة التالية رأى العالم البكتريولوجى « مينى » زوجه على بعد خطوات منه تقف على إفريز الطريق وقد حملت بين ذراعيها حذاءه وقبعته ومعطفه ، فقال لها :

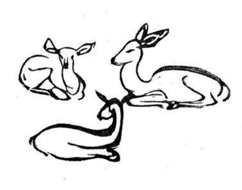
— يحسن أن تجيئى إلى هذه العربة معى .

وارتقت «مينى» سلم العربة وهى جد واثقة مما ظنت وأن زوجها حقا قد فقد عقله ، وأمرت السائق أن يعود إلى المنزل ، وهى تظن أنها تتحمل مسئولية كبيرة بعملها هذا ؛ فكيف تذهب برجل فقد عقله إلى المنزل بدلا من أن تذهب به إلى المستشفى ؟

وهمس الرجل لزوجه بعد أن ابتسم لها :

— إنها مسألة خطيرة ، هل رأيت هذا الرجل الذى زارنى هذا المساء ، إنه فوضوى خطر ، أرجو ألا تصابى بالإغماء وإلا توقفت عن أن أحدثك بالقصة : لقد كان الرجل يسأل عن جراثيم الأوبئة ، الجراثيم النشيطة ، وقد أردت أن أستثير دهشة الرجل، فأخبرته بأن الأنبوبة الصغيرة التى وضعت بها بعض أنواع البكتريا والتى قلت لك عنها إنها تركت بقعاً زرقاء اللون على بشرة وجوه القردة — تحتوى على الكوليرا الآسيوية ، لقد سرقها الرجل قاصداً أن يسمم مياه لندن ، بل ربما كان يقصد أن يفعل ما هو أخطر من هذا ، ولكن عندما سقط فى يده ابتلعها ، إننى لا أعرف ماذا سيحدث له ، ولكنك تذكرين أنها قد سببت ازرقاق وجوه القطط الصغيرة ، إن كل ما يعنينى الآن هو هذا الجهد الذى سأبذله لإعداد مزرعة أخرى من البكتريا بدلا من هذه التى فقدتها !

« عين ألف »



المسرح
في العصور الوسطى

بقلم الأستاذ عبد الرحمن صدقي

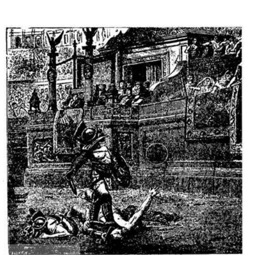
مقدمة — المسرح فى أواخر الدولة الرومانية :

كان من شأن الفتوح الاستعمارية فى عهد لإمبراطورية الرومانية ، أن تدفقت الأموال إلى الخزانة لعامة ، وانفسحت للمغامرين ونهازى الفرص المستنفعين بحالات الكسب ، والاستئثار بالمغانم واكتناز الثروات لطائلة ؛ ومن ثمة ، ظهرت فى رومة طبقة محدثة من صحاب النشب ، زاحموا على الجاه طبقة الأشراف قدامى من أهل الحسب والنسب ، واقتنى هؤلاء المحدثون لأغنياء معظم الأرض ، واشتروا العبيد من أسرى الحرب لملاحتها دون أجر ؛ مما أدى إلى بطالة عشرات الألوف ن الفلاحين فى الأقاليم ، ونزوحهم إلى العاصمة حيث قاموا كالسائمة بلا عمل ، فاتخذهم السادة الجدد موالى م ، يعمدون إلى شراء أصواتهم فى الانتخابات ؛ ليفوزوا ون أهل النزاهة والعلم بمناصب الولاية والحكم .

هذه الحال من الجهالة الفاشية فى صفوف الأغنياء ، لبطالة السائدة بين جموع الفقراء ، دعت إلى الإقبال لتزايد على الملاهى ، حتى صارت عند الشعب موضعاً مفاضلة بين عهد وعهد ، فالأعياد التى كانت فى عهد لإمبراطور أوغسطس لا تتجاوز السبعة ، ولا تدوم كثر من ستة وستين يوما ، صارت فى أواخر عهود لإمبراطورية مائة وخمسة وسبعين يوماً ، تقام فيها من طلع الشمس حتى مغربها حفلات التمثيل المسرحى وسباق مجلات ومبارزة المصارعين . وكان شهود هذه الملاهى باحاً بالمجان لجميع المواطنين الذين كانوا لا يشغلهم شاغلٌ عنها ، ولا يشغفون بشىء شغفهم بها . وكان الإمبراطور يشهد الحفلات مع حاشيته ، ويغتنم احتشاد جموع الشعب فيها ؛ ليوزع الهدايا والحلوى والنبيذ ابتغاء الحظوة عند العامة واكتساب قلوبهم .

وبديهى أن يكون مثل هذا الجمهور أميل إلى ميادين السباق ، وأشهرها وقتئذ « الحلبة الكبرى Circus Maximus » التى تتسع لثلثمائة ألف متفرج ، وكان يجرى السباق فى اليوم الواحد أربعا وعشرين مرة ، وفى كل مرة تتسابق العجلات أربعا أربعا . وكانت كل عجلة يجرها أربعة خيول ، ويتخذ سائقوها فى لباسهم لوناً يرمز إلى الجماعة التى يتبعونها ، وكانت عدتهم أربعة أفواج : البيض والحمر والخضر والزرق ؛ ثم صاروا آخر الأمر إلى فوجين : الخضر والزرق . وقد بلغ من حماسة الناس للمتسابقين وتعصبهم لهذا أو ذاك من الفريقين ، أن انقلبت هذه الأحزاب الرياضية بحكم اشتراك الأباطرة ووجوه الدولة فيها إلى أحزاب سياسية .

وكذلك كان شغف الجمهور الرومانى بشهود الصراع الدموى فى الملاعب المدرجة المستديرة وأشهرها « الكلولوزيوم Colosseum » . وأهم عروضها اقتتال المصارعين حتى يلقى أحدهم مصرعه تسلية للمتفرجين ، وكان الأصل أن يكون المتصارعون من أسرى الحرب على أثر كل انتصار فى المعارك الدائرة بين رومة والشعوب المجاورة ، وكانوا فى بعض المرات يعدون بعشرات المئات ، ثم لحق بهم وعومل معاملاتهم من صدرت عليهم


الملعب الرومانى المدرج فى رومة حيث يقتتل المصارعون

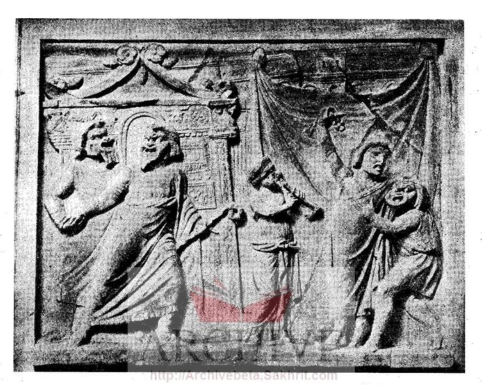

عربات السباق

أحكام الإعدام والمغضوب عليهم من العبيد الطغام . وأخيراً من دخلوا باختيارهم إلى المعترك من طلاب العتق من العبيد ، وبعض أحرار الرجال من هواة النزال يحترفونه للشهرة وكسب المعاش . وقد أعدت المعاهد لتخريج هؤلاء ، وكان المتصارعون يسيرون يوم العرض على هيئة الموكب فى ساحة المعترك حتى يبلغوا شرفة الإمبراطور فيحيونه هاتفين : « الوداع ، يا قيصر ! الذاهبون إلى ملاقاة الحمام ، يهدون إليك السلام » .

ثم يبدأ القتال على نقر النواقير ونفخ الأبواق ، فيتقاتل القرن والقرن ، أو الفريق والفريق ، وكان يراعى اختلاف السلاح عند المتقاتلين : فالذى يحمل الدرقة الكبيرة والسيف القصير يقاتل صاحب الدرقة الصغيرة والسيف الطويل ، والمصارع ذو الدرع السابغة يُختار له خصمٌ أقرب ما يكون إلى العراة ، مع تزويده بالشبكة البعيدة والحربة المديدة . وقد يجرى القتال بين المتصارعين على ظهور الخيل أو العجلات الحربية ، وقد يكون بين الفصائل المختلفة من الحيوان ، وقد يكون بين الحيوان والإنسان ، وعلى هذه الصورة الأخيرة كان مصرع الكثيرين من شهداء المسيحية الأولين .

أما المسارح المنتشرة فى أنحاء الإمبراطورية الرومانية ، فكانت عاجزة عن محاكاة الدراما اليونانية ، زاهدة فى كل ما له صفة رفيعة أدبية ، لعجز هذه الأخلاط من الناس المتباينة فى العادات واللغات والأجناس ، عن فهم الأدب الرفيع فى منطوقه ومدلوله. ومن ثمة خلت المسارح من التمثيليات التراجيدية ولا سيما بعد أن أغنت عنها الفواجع الدامية الحقيقية فى ميادين السباق وملاعب الصراع . واقتصرت العروض المسرحية على المهازل الغلاظ الفاحشة من فصل واحد ، يشترك فيها بعض الممثلات مع الممثلين على خلاف التقليد القديم ، وقد اتخذ كل واحدمنهم شخصية بعينها، واسماً معيناً لها ، وقناعا يستدل به عليها ، وجعلوا اعتمادهم على الارتجال فيما يأتون به من حركات ، وما يلقونه من نكات .

وكان أحب العروض إلى الجمهور فن المحاكاة



منظر من مناظر الكوميديا الرومانية وعلى الشمال شيخان فى حالة سرور وطرب وفى الوسط عازف على المزمار ، وعلى اليمين سيد من الفتيان يضرب خادمه

لصامتة Pantomime الذى يعبر فيه الراقص الواحد — بصاحبة الجماعة المنشدة والآلات — عن شتى العواطف المواقف والشخصيات ، باتخاذ الأقنعة ، والمحاكاة لبارعة للانفعالات ، وبخاصة ما يتصل منها بالأشواق الشهوات ، دون استعانة بأدنى المقال ، فى التعبير عن هذه الأحوال .

وكان الهم الأكبر فى العروض التمثيلية على اختلافها منصبا على العناية بالمناظر والتهاويل المسرحية قبل غيرها ؛ ا يشهد بأجلى بيان ، على أن المسرح كان عند الرومان ثار حس ونزهة عيان ، أكثر منه متعة للنفوس الأذهان .

المسرح والدين الجديد :

هذه الملاهى المسرحية فى سخفها وانحطاطها وفظاعتها لم يكن ليحمدها ويرضى عنها فلاسفة الوثنية ، وقد كان الإمبراطور الفيلسوف « مرقس أورليوس Marcus Aurelius » غير مرضى عنه من الشعب فى رومة ؛ لأنه كان لا يكتم سأمه وعدم سروره وارتياحه لهذه المشاهد ، فيعمد إلى التشاغل عنها بالقراءة والحديث والاستماع إلى أصحاب الحاجات . وقد بلغت نقمة الشعب عليه أشدها حين ألحق المصارعين بجيشه لصد جموع الهمج الزاحفة على إيطاليا ، وكاد الشعب يثور عليه

متهما إياه بأنه : « يريد أن يسلبهم ما يتلهون به من الملاهى ليحملهم على الاشتغال بالفلسفة مثله » . ولم يكن الإمبراطور « مرقس أوريليوس » مفرداً وحده فى اشمئزازه من هذه الملاهى المسرحية ؛ فقد كان يشاركه فى شعوره أهل العقل والاستقامة والتجلد من الفلاسفة الرواقيين .

ولكن المسارح لم تمت ، بل كانت لا يشغل الشعب عنها زحوف الهمج على الإمبراطورية واقتحامهم حدودها وطرقهم أبوابها .. وفى ذلك يقول قائلهم : « إن هذا العالم الرومانى يموت وهو يضحك » .

وأخيراً جاءت اللعنة الكبرى ، وكان يصبها على المسرح آباء الكنيسة المسيحية الأولون . ولا غرو ؛ فقد بلغت المهازل من رفث القول وفحش الإيماء وخلاعة الحركة ودعارة الإيحاء حدا لا يمكن أن يسكت عليه دعاة هذا الدين الجديد ، ثم هى من فرط استيلائها على اهتمام الناس أجمعين كانت تشغل كثيرين من أتباع الكنيسة المسيحيين أنفسهم عن حضور القداس الدينى فى بعض الأحايين ، ويضاف إلى هذا جميعه أنها لم تكن تخلو من التعرض للشعائر المسيحية على المسرح ، وعرضها أمام ألوف المتفرجين معرض الاستهزاء والسخرية ، وخاصة مراسم التعميد للمواليد . فلما عظم شأن الكنيسة وتوطدت أركانها واستفحل سلطانها بعد أن أصبحت المسيحية قوية منذ موقف الإمبراطور قسطنطين وخلفه تيودوسوس العظيم ، كان ذلك ضربة قاضية على المسرح ؛ فقد نشطت المجامع الكنسية إلى اتخاذ القرارات التى تحرم تناول القربان المقدس على المسيحيين من الممثلين والممثلات طوال مزاولتهم لحرفة التمثيل ، ثم زادت على ذلك اعتبارهم مطرودين من حظيرة الكنيسة ، ولم تزل حملة الكنيسة تشتد دون هوادة على المسرح حتى فقد ما كان له من شأن ، وتحول ممثلوه إلى فرق متجولة متشردة لا تثبت فى مكان ، ولا تكاد تظهر حتى تختفى عن العيان .

وهكذا انقطع كل خبر عن المسرح فى رومة منذ أواخر القرن السادس الميلادى . وإذا كان قد عاود سيرته فى الإمبراطورية الرومانية الشرقية فى عهد الإمبراطور جوستنيان الأول الذى أمر بإغلاق المسارح فى القسطنطينية ، ثم عاد إلى السماح بها والرخصة لها بتأثير زوجه الإمبراطورة « تيودورا » التى كانت هى نفسها ممثلة قبل زواجها ؛ فإن الفتوح الإسلامية كانت كفيلة بوضع حد لهذه المهازل فى الأقطار التى فتحتها من أعمال دولة الروم منذ القرن السابع الميلادى .

بعث جديد للمسرح :

لو لم يكن المسرح — حين ظهور المسيحية والإسلام فى العالم الرومانى — على هذه الحال التى جعلته مباءة للمخازى ومفسدة للأخلاق وجناية على مستقبل الإنسانية ، ما لقى على يد رجال الدين هذا المصرع المحتوم .

ولكن المسرح لم يلبث كسائر الفنون أن انبعث بعثاً جديداً بعد قرون على يد رجال الدين أنفسهم .

وهكذا يعيد التاريخ نفسه ؛ فقديماً كانت طقوس أوزيريس فى مصر الفرعونية ، ومن بعده ديونيسوس أو باخوس فى العالم اليونانى الرومانى ، مصدراً للتمثيليات فى العهود الوثنية ، وهذه هى مراسم القداس الدينية تصبح — فى العصور الوسطى — المصدر الذى بعث الحياة على مدار السنين فى ذلك الفن العريق القديم ، فن التعبير التمثيلى .

وغير خاف أن الصلوات فى الكنائس الغربية تقام باللغة اللاتينية التى يغيب فهمها عن عامة الشعب ، ويتزايد جهلهم بها عاماً بعد عام ؛ ومن ثمة كان مما يغتبط به السامعون ذلك التناوب فى التراتيل بين النشيد الفردى والنشيد الجماعى على حسب الوضع الذي أقره البابا جريجوار فى القرن السادس الميلادى ، وهذا التناوب كان السبيل بعد ذلك إلى إدخال الحوار ، ومنه دخل على القداس فى طقوسه الرمزية عنصر الدراما التمثيلية . وكان القوم أسرع ما يكونون تأثراً بقصة ميلاد المسيح



تيوفيل يعقد ميثاقه مع الشيطان — من تمثيليات العصور الوسطى

ثم خاتمة آلامه ومعجزة قيامه عارجاً الى الملأ الأعلى ؛ ومن ثمة كانت أعياد الميلاد والفصح أول الأعياد التي دخلت على احتفالاتها عناصر تمثيلية من المنظور والمسموع تعرض على المحتفلين الوقائع البارزة في حياة المسيح معرض الواقعية ، حيث يقوم القساوسة مقام الشخصيات ، وحيث يقوم مثال يمثل للعيان اللحد الفارغ أو المهد في بيت لحم ، ومن حول هذا أو ذاك تتردد الأناشيد الفردية والجماعية المناسبة ، وأشهرها في المشهد الأول المقطوعة اللاتينية التي مطلعها « عمن تبحثون في اللحد ؟ » ، وفي المشهد الثاني المقطوعة الأخرى التي مطلعها « عمن تبحثون في المهد ؟ » ، وكلاهما على صورة الحوار . ثم لم تلبث أن تعددت المشاهد وكثرت الإضافات وتميزت الشخصيات ، كما بدأت تتخذ الثياب الملائمة للشخصيات من الرسل والقديسات ، فضلا عن اتخاذ الأجنحة للقائمين بأدوار الملائكة . وكان يقوم بالأداء القساوسة ، وبعض الراهبات أحياناً ، مع صبية الكنيسة المنشدين ، ولم يكن الحوار يجرى كلاماً مرسلاً ، بل إنشاداً ملحناً . وكانت التراتيل تؤديها مجموعة الصبية المنشدين وحدهم دون اشتراك المصلين ؛ مما يجعل المقطوعة المؤداة في مقام التمثيلية .

وكان يراعى في تأدية هذه المقطوعات غاية التحفظ في الإيماء والحركة ، ثم كان المجال في الأديرة والمعاهد اللاهوتية يسمح بالتوسع في هذا السبيل ، وتقديم ما يصح تسميته بالتمثيليات الطقوسية يؤديها في الأعياد الدينية الشباب من الطلاب ، فيعيرونها من شبابهم مزيداً من الحماسة والحركة يجعل لعرضهم صفة التمثيل .

ولقد أخذت الحركة التمثيلية مع الأيام تزداد طلاقة وحرية في عرض القصص الديني بقدر ما فيه من المواقف الدرامية ، ومن أماثيل الإنجيل الرمزية التي كانت تعرض باللاتينية في قلب الكنيسة في القرن الحادي عشر قصة « العذارى الراشدات والعذارى المفتونات » ، وفي الختام كانت العذارى المفتونات ينقض عليهن الشياطين ، ويلقون بهن في نار الجحيم .

المسرح على أعتاب المعبد :

كان من أثر هذه العروض الدينية أن تنبهت في الشعب تلك النزعة الطبيعية للتمثيل ، فأخذت العروض الدينية تنفصل شيئا فشيئا عن القداس والشعائر الدينية لتصير عنده من ملاهي الأعياد الورعة التقية ، وأخذت

اللغة الشعبية تتسرب إلى التمثيليات ، وتختلط بلغتها اللاتينية ، كما أخذ رجال من غير رجال الدين يقومون ببعض الأدوار مع الشمامسة ، وكانت النتيجة الطبيعية أن خرجت الدروض التمثيلية الدينية من قلب الكنيسة ، واتخذت مسرحها غير بعيد منها ، تحت رواق مدخلها ، وعلى أعتابها .

وبين أيدينا من هذه التمثيليات « تمثيلية آدم » .

ومن محاسن الاتفاق أن كانت النسخة المخطوطة الأصلية ، تحمل إلى جانب نص التمثيلية تعليمات مسرحية وافية تشهدنا بأجلى بيان وتفصيل على الطريقة التى كانت متبعة فى إخراجها .

وها نحن أولاء نتمثل أنفسنا أمام إحدى الكنائس النورماندية الكبرى ، وقد أقيمت على الدرج المؤدى إلى الباب الغربى « منصة مرتفعة تمثل الجنة ، وينبغى أن تعلق حولها الأستار وشقق الحرير على ارتفاع القامة حتى الكتفين بحيث لا يظهر ممن يقوم وراءها غير الجزء العلوى من جسده . وليكن ظاهراً للعيان من هذا المكان أوراق الشجر ، وألوان الزهر والريحان ، وأنواع الفاكهة متدلية من الأفنان ، حتى يتمثل فى هذا جميعه صورة رائقة لما فى هذه الجنة من النعيم » .

كذلك يحرص المؤلف على تسجيل إرشاداته للممثلين ، ومن ذلك قوله : « ينبغى أن يتدرب آدم على أن تأتى إجاباته فى مواضعها ، وألا يتعجلها أو يتلكأ فيها . وعليه وعلى جميع الشخصيات أن يتدربوا على الكلام فى رزانة ، وأن تكون إشاراتهم متفقة مع كلامهم ، وألا يزيدوا على الأبيات أو ينقصوا منها حرفاً ، وأن يحسنوا نطقها ، ويحكموا مخارج لفظها ، وألا يخلوا بترتيب الكلام وسياقه . وكلما ذكر أحدهم الجنة ، وجب عليه أن يتجه بنظره نحوها ، ويشير إليها » .

وعلى هذا النحو من الاهتمام والدقة ، يصدر المؤلف التعليمات المحددة لحركة الممثلين وانتقالاتهم : فمن تعليماته للشيطان بعد أن يمتنع عليه آدم ويعرض عن غوايته : « وعلى الشيطان بعد انصرافه عن آدم أن يمضى مطرق الجبين وعليه سمة الخائب الحزين ، وعليه أن يمضى على هذه الحال إلى باب الجحيم حيث يشاور بقية الشياطين ، ثم يقفز بعدها إلى حيث جمهور المتفرجين يحجل بينهم ويطفر ، ثم يعود بعد قليل نحو الجنة متوجهاً هذه المرة إلى ناحية حواء ، فيخاطبها مصطنعا طلاقة الوجه والابتسام ، متلطفاً فى الكلام » .

ومثل هذا فى الوضوح والتبيين إرشاده الممثلين لما يجب أن يكون عليه تمثيلهم الصامت فى المشهد التالى لطرد آدم وحواء من الجنة : « يتناول آدم معزقاً ، وتتناول حواء مجرفة ، ويأخذان فى فلاحة الأرض ، ثم بذرها بالحنطة ، وبعد الفراغ ينتحيان جانباً ليجلسا قليلا ابتغاء الراحة من التعب ، وفى الحين بعد الحين ، ينظران وعليهما سيماء اللوعة والحنين إلى الفردوس المفقود ، وهما يدقان صدرهما لهفة وندما ، وفى أثناء ذلك يتسلل الشيطان فيدس فى زرعهما الأشواك والحسك ، ثم ينصرف . فإذا عاد آدم وحواء إلى زراعتهما وألفياها مملوءة بالشوك ، أخذهما الألم المبرح ، فارتميا على الأرض ، ثم استويا جالسين ، وجعلا يضربان باليدين على الصدر والفخذين فى حركة يائسة ، وعندها يبدأ آدم فى إلقاء ما أعد له من شعر الشكوى والنواح » .

« تمثيلية آدم » أقدم التمثيليات :

ومن المقرر حتى اليوم عند مؤرخى الأدب أن أقدم ما وقع لنا من تمثيليات العصور الوسطى فى الغرب « تمثيلية آدم » . وترجع هذه التمثيلية إلى أواخر القرن الثانى عشر ، وهى لمؤلف مجهول أفرغها فى نظم فرنسى تغلب عليه اللهجة النورماندية الإنجليزية . والتمثيلية تعرض علينا تاريخ البشرية منذ سقوط آدم ، وتنقسم ثلاثة أقسام :

أولها إغراء آدم وحواء .

والثانى مقتل هابيل .

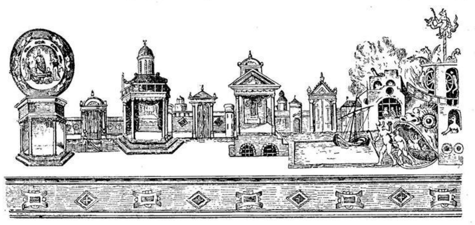
والثالث موكب الرسل والأنبياء السابقين المبشرين

بقدوم المسيح ، وقد روعى أن يكون كلامهم باللاتينية ، وتختتم التمثيلية بمناجاة دينية ؛ وظاهرٌ من اتساع نطاق هذه التمثيلية أنها لم توضع للعرض بين جدران الكنيسة ، بل فى خارجها .

ولا يسع القارئ لهذه التمثيلية ، وخاصة مشهد الإغراء بين الشيطان وحواء ، إلا أن يشهد لمؤلفها المجهول بالقدرة البارعة على تحليل الشخصيات ، وإلا أن يلاحظ فى الحوار مسحة نادرة من روح الفكاهة الماكرة التى يعز الوقوع على نظيرها فيما خلفته العصور الوسطى من الدراما الشعرية ، ولقد تقدم بنا كيف توجه الشيطان أول ما توجه إلى آدم ، فلما أعرض عنه تحوّل إلى حواء ، إلى المرأة .

فلنستمع إليه هنا يطرى جمالها ، ويتحدث عن ذكائها ، حتى إذا أثار كبرياءها ألمع إلى تفوّقها على آدم ، وإلى سوء حظها أن تكون فى طاعة مثله ، فتدافع حواء بعض الشىء عن زوجها ، ثم تستسلم لغرورها ، ويداخلها ارتياح إلى ما يعرضه عليها الشيطان من الأكل من الشجرة المحرمة ، لتسبق زوجها إلى المعرفة ، وتبلغ ما لم يبلغه أحد قبلها :

الشيطان : حواء ، هذا أنا قادمٌ عليك
حواء : وفيم قدومك ، يا إبليس ؟ قل لى
الشيطان : إنى أبغى لك الخير والسعادة
حواء : فلينعم بهما الله علينا
الشيطان : لا تجزعى ؛ إنى علىم منذ قديم بأسرار هذه الجنة جميعاً ، وسأطلعك على طرف منها .
حواء : ابدأ إذن ؛ فإنى لقولك سامعة
الشيطان : أوَ تسمعين قولى ؟
حواء : كل السمع ، ولن تنقم علىّ شيئا
الشيطان : أو تكتمين السرّ ؟
حواء : نعم ، أقسم لك
الشيطان : ولن يعلم به أحد ؟
حواء : لن يعلمه منى
الشيطان : إنى أعتمد على وعدك ، وحسبى ذلك ضمانا
حواء : يمكنك الوثوق بوعدى
الشيطان : لقد أحسنت التعلم ، إنى لقيتُ آدم ، ولكنه شديد الحماقة
حواء : فيه بعض الغلظة



الإخراج المسرحى فى العصور الوسطى

المناظر من الشمال لليمين : الجنة : قرية الناصرة — الهيكل — مدينة أورشليم — القصر — الباب الذهبى — دار الأساقفة — بحيرة طبرية فى المقدمة — الأعراف — الجحيم

الشيطان : لسوف يلين طبعه ، إنه أصلب من الحديد

حواء : هو شديد الإباء ، حر كريم

الشيطان : بل هو عبد زنيم ، إنه لا يريد أن يعنى بشأنه ، فليعن على الأقل بك . إنك كائن ضعيف رقيق ، أنت أنضر من الوردة ، وأصفى لونا من البلور ، وأنصع بياضا من الثلج المتساقط على مرآة صقيلة . إن الذى خلقكما لم يلائم بينكما ؛ فأنت غايةٌ فى الرقة ، وآدم غاية فى الغلظة ؛ ومع ذلك فأنت أرشد منه ، أنت القلب والعقل معاً ؛ من أجل ذلك كان لقاؤك حلواً محببا ، وإنى لأحبّ أن أتحدث إليك

حواء : يا لها من ثقة متبادلة !

الشيطان : لا يعلمن أحدٌ من أمر حديثنا شيئاً

حواء : ومن ذا يستطيع أن يعلم ؟

الشيطان : ولا آدم نفسه

حواء : كلا ، ولا هو

الشيطان : سأتكلم إذن ، استمعى لى ، نحن هنا وحدنا فى هذه الناحية ، وآدم هنالك بعيد لا يسمعنا .

حواء : ارفع صوتك ما استطعت ؛ فلن يبلغه شىء .

الشيطان : أودّ أن أنبهك إلى خديعة كبيرة تعرّضت لها فى هذه الجنة ، إن الثمر الموهوب لك هنا غير مستطاب ، أما الثمرة المحرمة ، فإن فضلها عظيم . إن فيها مصدر الحياة والقوة والسلطان ومعرفة الخير والشر .

حواء : وما مذاقها ؟

الشيطان : مذاقها سماوى . وجدير بك — وهذا قوامك ووجهك — أن تكونى ملكة على العالم ، وأن يحيط علمك بكل ما هو كائن ، وأن تكونى مالكة الملك وصاحبة الأمر فى الكون كله .

حواء : هل يكون هذا كله من فضل الثمرة ؟

الشيطان : نعم ، وايم الحق

حواء : إن مجرد النظر إليها يُشعرنى بالغبطة وحسن الحال .

الشيطان : فما بالك إذا أكلت منها ؟

حواء : ما يدرينى ؟

الشيطان : أما تصدّقينى ؟ كلى منها أولاً ، ثم اقتسميها بعد ذلك مع آدم ، فسوف يكون لكما تاج العالمين أبد الآبدين ، لن يخفى عليكما من قضاء الله خافية ، إنكما ساعة تأكلان من الثمرة تتبدّل نفسكما غيرها ، وتستويان أنتما والخالق فى الكمال وفى القدرة . هيا ، ذوقى الثمرة ، لا ترددى ؛ من السفاهة أن تنتظرى ، هيا

(وينصرف الشيطان عائداً إلى الجحيم ، وهو من وقوع حوّاء فى المعصية على يقين) .

المسرح والحروب الصليبية :

كانت العصور الوسطى الأولى فى أكثر الأقطار الغربية عصور تفكك من الناحية السياسية من جراء النظام الإقطاعى الذى كان مبطلا للسلطة المركزية ، ولكنها كانت عصور اتحاد تحت سلطان الكنيسة من الناحية الدينية . وقد استجاشت الكنيسة هذه الحماسة فى أواخر القرن الحادى عشر ، ودفعت بالجموع التى تعد بالألوف للاستيلاء على أورشليم حيث قبر المسيح ، وكانت فلسطين فى حوزة السلاجقة المسلمين منذ عام ١٠٧٦ م . وقد كان من أثر هذه الدعوة ، أن اجتاحت شعوب أوروبا الغربية روحٌ دينية قوية تركت طابعها على الفنون ، وفى مقدمتها فن العمارة الكنسية بخصائصها القوطية ، ثم الآثار الأدبية وإن تكن لغة التعبير لما تزل فقيرة هزيلة متعثرة ، تقصر عن بلوغ الغاية فى التحليق والتعميق . ومن هذه الآثار الأدبية ما كتبه الكاتبون للمسرح .

ولقد انحدر إلينا من هذه التمثيليات عدد كثير يتعذر حصره ، ولا يتسع المجال هنا لذكره . فنكتفى بالإشارة إلى بعضها على سبيل المثال . ولتكن التمثيلية التى

تمثل بها فى هذه المرة غير مجهولة النسب كسابقتها ؛ فهى لشاعر « جان بوديل Jean Bodel » الذى ابتلى بالبرص فى الوقت الذى اتخذ فيه شارة الصليبيين ، عام ١٢٠٢ م يتأهب للرحيل إلى الأرض المقدسة للجهاد . وتعرف تمثيلية لشاعر باسم « تمثيلية القديس نقولا » ، وهو يعرض فيها مشهداً لمعركة بين جيش جرار من المسلمين وشرذمة من الصليبيين ، ومن فوق هؤلاء ملك كريم يشجعهم على الجهاد ، ويذكرهم بعقبى الاستشهاد ، فلا يلبثون أن يقعوا فى الوغى صرعى جهادهم ، فينشد الملك على أشلائهم نشيد التمجيد والرثاء . بيد أن واحداً من الشرذمة كان قد نجا من المقتلة ، فبينا هو قائم بين يدى تمثال القديس نقولا يتعبد ويصلى ، إذ قُبض عليه أسيراً ، واقتادوه إلى الأمير الذى جعل يستجوبه ، وكان مما تكلم به الأسير اعتقاده فى قدرة القديس على إتيان الكرامات . فأراد الأمير المسلم أن يضع هذا الكلام موضع الامتحان ، فأمر أن يوضع التمثال حيث كنوزه ، ويصرف الحراس عنها ، ليرى قدرة القديس على حمايتها . فلما كان الغد ، ظهر أن اللصوص نهبوا الكنوز ، فلم يبق مناص من إنفاذ حكم الأمير بإعدام الأسير ، ولكن القديس يتجلى للصوص وهم فى الحانة يتشاحنون بين البواطى والأقداح ، وفى أيديهم الهراوات ، فتملؤهم الرؤيا خشية وندما ، فيسرعون إلى رد الكنوز إلى موضعها ، وأمام هذه الكرامة ، لا يملك الأمير وأتباعه أنفسهم من التسليم والإيمان .

وإذا نحن ذكرنا أن تاريخ عرض هذه التمثيلية فى أوائل القرن الثالث عشر ، وأن موقعة حطين التى انتصر فيها صلاح الدين الأيوبى على الغزاة الصليبيين فى فلسطين كانت فى أواخر القرن الثانى عشر ، أدركنا الدواعى التى أوحت بهذه التمثيلية ، وأشاعت فى مشهد المعركة ما أشاعته من النغم الحزين ، ثم أدركنا موقف المؤلف الذى لم يشأ أن يترك جمهوره تحت ذلك التأثير المكتئب اليائس ، فأضاف إلى المشهد السابق مشهد المعجزة اللاحق ، وفى هذا المشهد تظهر براعة المؤلف فى المزج وسرعة المداولة بين الجليل الرهيب والمضحك الغريب على نحو جدير بالملاحظة والتعقيب .

ومهما يكن من ضيق المقام ، فليس يسعنا أن نغفل تمثيلية أخرى من أشهر تمثيليات الخوارق والكرامات ، وهى « معجزة تيوفيل » لمؤلفها « روتبيف Rutebeuf » فى أواخر القرن الثالث عشر ، وفى هذه التمثيلية التى تجرى حوادثها فى قليقية من أقاليم الأناضول نرى الشماس تيوفيل وقد نُحّى عن منصبه الكهنوتى وجرد من أملاكه ظلماً ، فلم يجد فى نقمته غير الشيطان يعقد معه ميثاقاً لاسترجاعها ، نظير خروجه عن دينه ونزوله عن خلاص روحه .

ولما كان تيوفيل ارتكب ما ارتكبه وهو كاره له ، ولم يزل الإيمان والندم يعمران قلبه ، فإن العذراء تشمله أخيراً بعطفها ، فلا يلبث أن يبطل ميثاقه مع الشيطان بمنها وفضلها . وهذه التمثيلية تذكرنا لا محالة بالأسطورة المشهورة التى أخذ عنها « جوته » تمثيليته « فاوست » آية العصور الأخيرة .

المسرح الدينى يبلغ أوجه :

بيد أن المسرح الدينى لم يبلغ أوجه إلا فى القرن الخامس عشر حين تنفست فرنسا الصعداء بعد طردها الإنجليز من أرضها المحتلة إثر حرب دامت مائة عام ، بفضل ما بعثته « جان دارك » فى الفرنسيين المتخاذلين من الروح الدينية الوطنية .

وتمتاز التمثيليات الدينية فى ذلك العصر عن تمثيلية « المعجزة » السابقة بأنها لم تكن منحصرة فى واقعة واحدة محدودة ، بل كانت تتناول موضوعا متصلا كاملا من التاريخ الدينى اعتماداً على ما ورد فى الأسفار الدينية للعهدين القديم والجديد وفى الأخبار المتواترة عن حياة القديسين ، وكان عرض التمثيلية يستغرق أياما .

وطبيعى أن يكون أحب هذه التمثيليات إلى الجمهور

المسيحى المتدين ما كان متصلا بحياة المسيح وآلامه ، ومن ثمة تخصيصها باسم «تمثيلية الآلام Mistère de la passion».

وكانت تعرض أيام العطلة فى الأعياد . وتتولى عرضها جمعيات خاصة فى كل إقليم ، موقوتة أحيانا ، وأحيانا دائمة ؛ وأشهرها « إخوان الآلام » فى باريس ، وقد خصها الملك شارل السادس عام ١٤٠٢ بأن يكون لها دون غيرها فى باريس الحق فى عرض تمثيليات الآلام ، وإليها يرجع الفضل فى إنشاء أول مسرح دائم فى العاصمة الفرنسية .

ولما كان هذا العرض يعد من الأحداث العظام ، وكان الذين يفدون على شهوده خلقا كثيرا ، فقد كانت الجمعيات الإخوانية فى كل مدينة تعمد قبل أسابيع فى عرض التمثيلية إلى إعلان أمرها ، والدعوة إلى المساهمة بالهبات المالية وبالثياب والمعدات ، وبالتطوع للعمل فى إقامة المسرح مع العاملين وللتمثيل مع الممثلين .

وكانت طريقة الإعلان أن يطوف بالمدينة وما حولها موكبٌ يتقدمه نافخو الأبواق ، ثم المنادون على ظهور الخيل ، ثم القائمون بالمشروع وفى صحبتهم السراة من أعيان التجار . والموكب يتوقف فى كل ساحة وعند مفارق الطرق ، حيث يعلن المنادى بصوته الجهير نصَّ النداء على الجماهير . وفى بعض الأحيان ، كان ينظم قبيل ابتداء العرض موكبٌ للممثلين فى أثوابهم التمثيلية يمر فى شوارع المدينة للتشويق والتذكير ، وبمثابة الإعلان الأخير .

وكانت تتوالى الهبات من الأفراد ومن الطوائف والجماعات فى كل مدينة لتدبير المال اللازم للجمعية القائمة على أمر التمثيلية .

كذلك كانت شتّى الهيئات من دينية وغير دينية تتبارى فى تقديم المتطوعين لتأدية الأدوار فى التمثيلية كل مرة . وكان هؤلاء خليطا من مختلف الطبقات ، ومن أهل الحرف والصناعات ، ومن طلاب الجامعات ، ومن الفتيات الصالحات لتمثيل الملائكة والقديسات ، ومن الحواة والبهلوانات الجديرين بتمثيل السحرة والشياطين . وهؤلاء الممثلون كانوا من الكثرة بحيث يصح أن يقال : إن نصف السكان فى كل مدينة كان يمثل للنصف الآخر .

وكانت التمثيلية تعرض على منصة خشبية يزيد طولها على عمقها ، تتسع لكل المشاهد دفعة واحدة ، وكان كل مشهد فى شبه مقصورة منفصلة ، وعلى كل مشهد لوحة تدل عليه ، وهذه المشاهد فى بعض الأحايين تبلغ السبعين . وفى طرف المنصة تقوم طبقة عالية تمثل الجنة وفيها الملائكة والأبرار ، وفى طرفها الآخر بيت ذو طبقة أسفل يمثل الجحيم ، يتصاعد منه الدخان والنار ويتراءى من وراء قضبانه الهلكى من الأشرار ، وله مدخل يشبه هامة التنين ، تقفز من حلقه الفاغر أفواج الزبانية الشياطين .

وكان الممثلون الذين يربو عددهم على المائة والخمسين عدا النكرات الكثيرين ، ينتقلون فى تمثيلهم من مشهد إلى مشهد على المنصة بحسب ما يقتضيه السياق والحركة المسرحية ، ومن ثمة لم يكن هنالك تغيير للمناظر ، ولم يكن للمسرح حاجة للستارة الخارجية كما هو الحال فى المسرح الحديث .

وكانت العدد والحيل المسرحية على أعظم جانب من الأهمية : فكانت جهنم تقذف باللهب ، وكانت ألسنة اللهب تمتد إلى دولاب دائر شدت إليه شراذم الآثمين المعذّبين ، فضلا عن القدور العظام الفائرة بالقار ، وفى داخلها الكفرة والفجار ، ومن حولهم صغار الشياطين يخزونهم بالأشواك المتشعبة . وأما الجنة فالعناية بها — إن لم تزد على ذلك — ليست دون ذلك . وعلى المسرح كذلك موضع للبحر يمثل بحيرة « طبرية » ، وفيه سفينة بمجاديفها ، وثمة الأملاك تطير من جانب إلى جانب فى الفضاء ، وعلى الأرض يجرى دم هابيل ، ويطيح رأس يوحنا المعمدان بعيداً عن جسده .

ومما يلاحظ على هذه التمثيليات الدينية ، أنها كانت







مهزلة الأستاذ باتلان

فى الوسط — المشهد الأول : المحامى باتلان وأقرانه
إلى اليمين — المشهد الثانى : المحامى باتلان والتاجر . إلى اليسار — المشهد الثالث : الراعى والمحامى والتاجر أمام القاضى

تمزج التاريخ بالأسطورة والجد بالهزل ، وأنها لم تلبث أن تخللتها المشاهد المضحكة ثم الماجنة غير اللائقة ، وأنها لم تكن عالية الطبقة فى الأسلوب والفكرة . ومع هذا جميعه ، فالذى لا شك فيه ولا خلاف عليه أنها كانت عامرة بالمشاهد والمؤثرات المسرحية زاخرة بالحياة الجائشة القوية ، وكان فى هذا الكفاية للقبول عند الجمهور وإشباع نفسه وملاءمة ذوقه وموافقة هواه .

المسرح الهزلى يبدأ ظهوره :

ونعود إلى حروب مائة العام ، لنقول إنها لم يكن قصارى أثرها ، عند الذين اكتووا بنارها ، أن تتوجه نفوسهم اليائسة إلى الحلم بالمعجزات لتفريج ما هم فيه من الملمات ، مما شجع على رواج التمثيليات الدينية ، بل نزيد على ذلك أن ويلات هذه الحروب كانت فى الوقت ذاته داعيةً إلى طلب التلهى بالمساخر الصاخبة التنكرية ، ومختلف الملاهى التمثيلية من فكاهة العبر الرمزية la moralité التى يشخص الممثلون فيها الفضائل والرذائل الخلقية ، إلى تهريج الحماقاتِ la sotie ذات المضامين الانتقادية والحملات الدعائية اللاذعة ، إلى المهازل الشعبية .

على أن القارئ للتمثيليات الهزلية التى انحدرت إلينا من هذه الحقبة يحس وراء ابتهاجها وجلبة ضحكها بالمرارة المخامرة الخفية تتمثل فى سوء الظن بالطبيعة والناس . وهذا ظاهر كل الظهور فى آية المسرح الهزلى فى العصور الوسطى ، وهى غير مدافع « مهزلة الأستاذ باتلان » la farce de maître Pathelin لمؤلف مجهول لم تكشف بحوث الباحثين المحققين حتى اليوم عن اسمه .

والمهزلة من ثلاثة مشاهد ، وتجتمع مشاهدها على

المسرح فى منظر شامل . فثمة على اليسار بيتٌ يبدو من بابه المفتوح ما فى الداخل ، وعلى اليمين دكان متجرٍ للأقمشة ، وبين الاثنين الساحة العامة وسط المسرح .

وتبدأ التمثيلية ، فنرى الأستاذ المحامى الفقير الحال « باتلان » وهو يحاور امرأته التى تشكو ما آلت إليه ثيابها من البلى والرثاثة ، فيعدها الأستاذ أن يحمل إليها فى الحال ثوبا من السوق ، ويخرج إلى المتجر حيث التاجر جالسٌ إلى دكانه فى استقبال عملائه . فيقبل عليه المحامى يُحييه ويُطريه ، ثم يمد يده إلى قطعة من الأثواب المعروضة فيمسح عليها ، وهو مصطنعٌ أن ذلك جاء منه عفواً من غير قصد ، وعندها يظهر إعجابه بجودة الصنف ، ويتساءل عن الثمن من قبيل الاستطلاع ومجرد المعرفة ، ثم يأخذ فى المساومة ، وأخيراً ينزل على تقدير التاجر وهو يزيد على ما يباع به الثوب بكثير . ويدس المحامى يده فى جيب سرواله ، ويخرج قطعة من العملة الصغيرة النحاسية على سبيل العربون ، ثم يطلب من التاجر أن يعرّج الليلة على منزله ليستوفى بقية الثمن ذهبا ، وليتناول معه العشاء مشاركاً فى الوزة التى تطهيها زوجته . فيقبل التاجر دعوته ، ويهمّ بالاحتفاظ بالثوب ليحمله معه عند ذهابه إلى بيت المحامى ، ولكن يد المحامى تسبق يده ، محتجاً بأنه لا يحب أن يكلفه مشقة حمله . وينصرف المحامى ، ولا يكاد يدير ظهره حتى تبين أمارات السرور على وجه التاجر ، فقد مكر بالمحامى وباعه الثوب بأكثر من ثمنه .

وفى المشهد الثانى ، يعود المحامى إلى بيته ومعه الثوب ، فلا تملك امرأته نفسها من إظهار القلق والصياح فى وجهه ، متسائلة عما هو صانع لدفع ثمنه ، فيطمئنها شارحاً لها ما دبره من الحيلة ، وبمقتضاها يكون على الزوجة حين حضور التاجر لقبض الثمن وأكل الوزة أن تزعم أن زوجها مريض منذ أسابيع ، ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكون هو الذى اشترى الثوب منه أو يكون هو الذى دعاه إلى العشاء معه ، ويكون المحامى وقتئذ فى السرير مدعيا المرض يهذى من شدته ، ولا يلبث أن يقبل التاجر ، فيبدأ على الفور تمثيل الحيلة المتفق عليها ، فلا يلوح على التاجر أول الأمر تصديقه ما يروى له ، ولكنه لا يسعه آخر الأمر إلا التسليم حين تقع عيناه على المحامى وهو يتقلب ، ويتوثب فى سريره من برحاء الحمى ، ويرطن فى هذيانه بأنواع الرطانات . وعندها ينصرف التاجر وهو يعجب أشد العجب لما وقع فيه من الخطأ . ولا يكاد التاجر يخرج حتى يقبل على البيت راع تبدو عليه سماء البله . إنه الراعى الذى يعمل فى خدمة التاجر راعياً لقطعان غنمه . وقد حدث أخيراً أن نقم عليه سيده ورفع أمره للقضاء ، متهماً إياه بتعمده تعريض الغنم للتهلكة ليُتاح له من وراء قتلها فرصةُ أكلها . وهذا سر قدوم الراعى إلى بيت المحامى ليطلب إليه أن يتولى الدفاع عنه . ولما كان الأستاذ باتلان ذكيا واسع الحيلة مملوء الجعبة بالمكايد والأحابيل ، فقد نصح الراعى أن يتظاهر أمام المحكمة بالبله المطبق ، وأن يكون جوابه عن جميع ما يوجه إليه من الأسئلة ، سواء من القاضى أو من التاجر أو من المحامى نفسه ، بلفظ واحد لا يتعداه : « ماء ، ماء . » محاكيا صوت الغنم عند الثغاء . وبناء على هذا يستطيع المحامى أن يدفع بعدم المسئولية ، لما هو ظاهر للمحكمة من عته الراعى وبلاهته ، فلا يكون ثمة مندوحة من الحكم ببراءته .

وفى المشهد الثالث تكون المحاكمة فى الساحة العامة وسط المسرح : فيقف التاجر فى ناحية ، ويقف فى الناحية الأخرى الراعى المتّهم ومن خلفه المحامى ، ويتوسط الفريقين القاضى . ويبدأ التاجر بالإدلاء بالتّهمة ، ولا يكاد يبدأ الاتهام حتى يلمح الأستاذ المحامى باتلان ، فيساوره الشك ، ويخلط فى الكلام بين الغنم التى قتلها الراعى والثوب الذى اختلسه المحامى ، فيقع فى وهم القاضى أن التاجر مجنون ، ويصدر الحكم بتبرئة الراعى الذى وعى الدرس وأجاد الإلقاء ، ولم يكن له عن الأسئلة جواب غير قوله : « ماء . . » . وهكذا نجحت حيلة الأستاذ المحامى باتلان .

وفى الختام ، يقف المحامى والراعى وجهاً لوجه ، ويطلب المحامى أتعابه ، فيكون جواب الراعى« ماء . . » . فيثور المحامى ، ويجن جنونه ، ولكنه لا يتلقى جواباً غير « ماء ..» . وتكون هذه الكلمة الجهنمية خاتمة المسرحية .

ومن فضول القول التنبيه إلى ما فى هذه التمثيلية من اتهام للبشرية ؛ فكل من فيها محتال ماكر ، ولا ماكر فيها إلا ابتلى بمن هو أمكر منه .

وقد أجمع النقاد على أن المسرح الهزلى لم يعرف مثل هذا التحليل الدقيق وهذا الإبداع الفنى وهذا الروح الفكاهى جميعه فى غير هذه التمثيلية قبل موليير .

خاتمة :

هكذا كان التمثيل الدينى وغير الدينى فى العصور الوسطى يحيا حياته الشعبية الكبرى ، حتى جاءت النهضة بدعوتها إلى إحياء العلوم والآداب اليونانية الرومانية وبتعاليمها الفلسفية وبروحها الدنيوية ، فانصرف الاهتمام فى المدن عن التمثيلية الدينية التى لجأت إلى الأقاليم حيث غابت بعد ذلك غيبة نهائية . وأما التمثيل الهزلى الشعبى الذى كان يستعلى عليه الخاصة من علماء النهضة فقد ظل مع ذلك ينصب مسارحه الخشبية فى الأسواق فى أثناء الأعياد والموالد ، ويجوب الأقاليم بفرقه المتجولة ، حتى ظهر عباقرة من صميم الشعب مثل شكسبير وموليير وغيرهما من أعلام المسرح ؛ فقد احتفظ كل منهم بعبقريته ، واستطاعوا — فى الوقت نفسه — أن يؤدوا للفن حقه ، ويردوا عليه شعبيته .



العهود التاريخية للمسرح الصيني

منذ القرن الثامن قبل الميلاد إلى عصرنا هذا

ترجمة الأستاذ محمد مصطفى نصار

إن الغناء والرقص فى الصين هما أصل التعبير الدرامى وأساسه ، فمنهما نشأ المسرح الصينى الحالى بسماته الكثيرة التى تختلف من إقليم لآخر ، على أن المسرح الصينى كان دائم التغير والتطور تبعاً للظروف والأحوال السياسية والاجتماعية وتوالى الأسرات الحاكمة الوطنية منها والأجنبية ، ومع ذلك كانت له خصائص أصيلة احتفظ بها ، وظل أميناً لها بالرغم من تتابع القرون .

وهناك أسطورة — ربما يكون لها نصيب من الصحة — تروى أن « يونج » إله المسرح الصينى وراعيه ، عاصر الممالك المتحاربة من سنة (٧٨٧ — ٢٤١ قبل الميلاد) ، ولما توفى الإمبراطور « كنج وانج » إذا بخليفته على العرش يترك ابن الوزير الأول « سن شوهاو » يكتوى بآلام الفقر والحرمان ، وقد كان هذا الوزير أكثر مستشارى الإمبراطور الراحل إخلاصاً ووفاء ، فلم يحتمل الإله « يونج » رؤية هذا الظلم ، وانتحل شخصية الوزير السابق بعد أن ارتدى ملابسه واستعان بالماكياج ليتشبه به ، ثم مثل بين يدى الإمبراطور وهو يغنى مقطوعات شعرية ينتحب فيها على حال ابنه ، فهزت هذه الأبيات عواطف الإمبراطور ومشاعره فاعترف بخطيئته ، واستدعى فى الحال ابن الوزير لتعيينه فى أحد المناصب العالية ، وشمله برعايته وأبقاه معه ؛ فالمسرح إذن كان سبباً فى رفع شأن ابن الوزير وحسن خلق الإمبراطور .

على أن تاريخ المسرح لم يبدأ إلا بعد هذه الأسطورة بزمن طويل . فبعد أن توحدت البلاد الصينية فى عهد الأسرة المالكة « سوى » ، حكمتها سلالة أسرة « تانج » من سنة (٦١٨ — ٩٠٧ ميلادية) ، وشهدت البلاد فى عهدهم رخاء ورفاهية ونهضة ثقافية عظيمة ، وازدادت مظاهر العظمة والأبهة فى البلاط الملكى ، وتدفق الأجانب على البلاد بأديانهم المختلفة وعقائدهم المتنوعة . وكان ملوك هذه الأسرة يتصفون بالتسامح والسخاء وخاصة « هوان تسونج » الشهير من سنة (٧١٣—٧٥٦ م .) الذى عرف باسم « فنج — هوانج » ومعناه : الإمبراطور المستنير . وهو الذى أدخل مادة نظم الشعر فى الامتحانات الرسمية للأدباء ، وكانت تفتح الطريق أمام الطموحين وأصحاب المواهب إلى أرفع المناصب الإدارية وأعظمها .

وكان لهوان تسونج شأن فى تاريخ المسرح ؛ لأن مؤلفات درامية كثيرة اتخذت من اسمه الشخصية الرئيسة التى تدور حولها موضوعات الروايات المسرحية ، وتنسب إلى عهده بالذات أولى الوثائق المحررة باللغة العامية : «نصوص المشاهد » وهى عبارة عن روايات وأساطير مملوءة بعبر وعظات وقصص عن حياة بوذا ، ثم بأحداث تاريخية صينية وأساطير ماجنة منظومة ، وكان الغناء هو الطريقة التى تؤدى بها هذه المؤلفات مع تمثيل مسرحى ذى طابع قديم ورقص وموسيقى آلية وألعاب بهلوانية وسحرية .

ومن هذه المؤلفات التى ظهرت باللغة العامية فى عهد أسرة « تانج » استمد كثير من المسرحيات والقصص مادتة فيما بعد .

وكان استقرار أحوال الطبقة البورجوازية وسكان المدن فى عهد السونج الشماليين فى القرن العاشر الميلادى

من العوامل التى ساعدت على تقدم ذلك المسرح البدائى ، وكاد يبلغ درجة الكمال فى عهد السونج الجنوبيين من سنة (١١٢٧ — ١٢٧٩ م) . ثم فى عهد الشين فى الشمال (القرن الثانى عشر الميلادى) .

وكانت الألعاب بأنواعها جزءاً من العرض المسرحى ، على أن المقطوعات المنظومة ذات القيمة الأدبية الرفيعة ، بعد أن كان ينشدها ممثل واحد بدئ فى توزيعها بين مختلف الشخصيات فى أدوارهم المتنوعة ، إلا أنها كلها لا تتحدث بلغة المخاطب ، بل بلغة الغائب ؛ لأنها تتحدث عن شخص غير موجود على المسرح أمام النظارة .

وفى مستهل القرن الثالث عشر بعد الميلاد اجتاح المغول بلاد الصين ، واتخذوا من بكين عاصمة للبلاد عام ١٢٦٠م ، وبعد أن أطاحوا بأسرة الشين التى كانت تحكم الأقاليم الشمالية ، خلفوا السونج الجنوبيين فى الحكم باسم أسرة « يوان » ، ولكن العـــواقب كانت وخيمة بالنسبة للثقافة عامة وللغة الفصحى بنوع خاص ؛ إذ عمد المغول إلى محاربتها والإقلال من قيمتها ، فلم يكن بينهم من يحسنها إلا فيما ندر . وبدأ يتدهور الشعر والنثر الفنى والتاريخ على حين بدأت تزدهر اللغات العامية والقصة ، وبخاصة المسرحيات التى أخذت تزداد أهمية وجدارة ، وتمتاز بكثرة الشخصيات ، وكان من صور التطور أيضاً تحول أسلوب الحديث إلى « المتكلم » لا إلى « الغائب » كما كان من قبل . وبعد أن تخلص المسرح من القصاصين والمهرجين والحواة . اكتسب صفته المستقلة وسمته الخاصة به ، وكان ذلك نتيجة لتدفق مختلف العناصر : من مؤلفات مسرحية بوذية ، إلى أقدم المأثورات الخاصة بالطريقة الإيمائية والتأليف المسرحى ، إلى الشعر الذى نشأ وتطور حتى بلغ حد الكمال فى عهد السونج .

ومن مخلفات هذا العهد ٥٤٩ مؤلفاً ونحو ثمانين اسماً من أسماء الأدباء ، وتعتبر مسرحية « الجناح الغربى » التحفة الأدبية لمسرح الشمال فى ذلك العصر ، وهى من تأليف وانج — شى — فو (فى القرن الثالث عشر الميلادى) الذى كان هو وكوان — هان — كنج فى طليعة الكتاب فى تلك الحقبة من الزمن .

ويبدو أنه كان فى الجنوب منذ عهد السونج مسرح يغنى فيه جميع الممثلين المشتركين فى إخراج الرواية ، وكانت مؤلفاته أطول بكثير من مثيلاتها فى الأقاليم الأخرى . وفى القرن الثالث عشر بدأ أسلوب المدرسة الجنوبية يأخذ شكلا آخر يختلف كل الاختلاف عن أسلوب المدرسة الشمالية من حيث الإيقاع وقواعد التلحين ورجحان الناى على الآلات الموسيقية الأخرى .

وفى مطلع عهد أسرة «منج» من سنة (١٣٦٨—١٦٤٤م). أخذ نمو المدرسة الجنوبية وتقدمها يطغى على المدرسة الشمالية بعد أن اقتبست منها عناصر عدة . وكان أروع عمل أدبى ظهر لهذه المدرسة هو « بيباشى » من وضع « كاو منج » (فى القرن الرابع عشر بعدالميلاد)، ويدور موضوعه حول الوفاء الزوجى وعاطفة البنوة . وعولجت مشكلات القصة بما يتفق مع التعاليم الأخلاقية السائدة عند الـ « منج » .

ومن هذه المدرسة الأخيرة نشأ فى القرن السادس عشر ذلك النوع من المسرحيات الذى عرف باسم « كونشو » والذى ظل محتفظاً بصفته الشعبية لأكثر من ثلاثة قرون فى المسارح الصينية . ويطلق اسم «كونشو» على موطن الأديب الذى كان أول من أبدع هذا النوع من المسرحيات ، وهذا الموطن على مقربة من سوشو شمالى شنغهاى .

وقد أصبحت سوشو أهم المراكز الثقافية فى الصين فى عهد أسرة المنج ؛ إذ كان يفد إليها الكتاب والشعراء من كل صوب وحدب ، وكانت تغص بالممثلين والغوانى . وهناك نشأ هذا النوع الجديد من الأدب المسرحى الذى عرف باسم « الكونشو » ، والذى تميز بخلط الشعر بالنثر ومزج المحاورات الكلامية بالمقطوعات



مشهد من أوبرا صينية

الغنائية ، واشتهر — على وجه خاص — باتساع المصاحبة الأوركسترالية التى كان يسود فيها دائماً الناى . ومن جهة أخرى ، ترك « الكونشو » المجال مفتوحاً لاستقبال عناصر المسارح الإقليمية وإدماجها فى مقوماته بعد تعديلها إذا استدعى الأمر ذلك ، واستمر فى عملية التلقيح والتطعيم التى اختص بها المسرح الصينى جميعه . ومن بين هذه العناصر المشتركة التى كانت أكثر انتشاراً من غيرها : الأحلام ، الأرواح ورحلاتها ، عالم ما وراء الطبيعة. وتعتبر مسرحية « قصر الزهور » وهى من تأليف « تانج هسين — تسو » (فى القرن السادس عشر الميلادى) — من أهم ما أنتج فى هذا العهد ، ويطلق عليها أيضاً : « الروح التى أحضرت » .

وفى عهد الأسرة المنشورية التى عرفت باسم أسرة الكنج والتى حكمت الإمبراطورية من سنة ١٦٤٤ إلى سنة ١٩١١ ، بدأت رويداً رويداً خطوات التحول من « الكونشو » إلى « الكنجهسى » (وهو لون من المسرحيات عرف بهذا الاسم) حتى كان الفوز التام للأخير . وفى منتصف القرن التاسع عشر تقريباً ، أى عقب الحروب الأهلية التى اجتاحت الجنوب ، انتقل المسرح إلى الأقاليم الشمالية متخذاً من مدينة بكين مركزاً رئيسا له ،



مشهد آخر من الأوبرا الصينية

ولكن الإمبراطور «كيين لونج» من سنة (١٧٣٦-١٧٩٥) كان قد كال أولى الضربات لهذا المسرح، بمنعه النساء من الظهور على خشبة المسرح وتحريره قائمة بأسماء المسرحيات الممنوع عرضها باعتبارها غير متفقة من الناحية السياسية وميول الأسرة المنشورية الحاكمة، ثم اضطهاده لكل ممثل يشق عصا الطاعة ويستبيح لنفسه الخروج على هذه التعليمات.

ولما رأت المسارح الإقليمية التي ظلت قائمة ما آل إليه أمر الكونشو من ضعف بسبب تعرضه لما أسلفنا، نشطت مرة أخرى لتكتسح الميدان، وتسترد مركزها المفقود. وكان الرأى العام الذى اشتد حماسه لظهور الألوان الشعبية الجديدة والموضوعات المقتبسة من الأساطير والروايات المشهورة ومن الأحداث التاريخية أو الوقائع المحلية - يؤيد هذه المدرسة حيناً ويناصر تلك حيناً آخر. وظل هذا التأييد يتذبذب ويتأرجح حيناً من الدهر حتى اتجه أخيراً نحو مسرح «بيهوانج» الذى نشأ فى إقليم «هوبى». وقد أضيفت إلى الآلات الموسيقية ذات الأوتار، الآلات ذات النقر مثل الجونج والطبلة والجرس والصنجة، وازدادت الأزياء ترفاً، وأخذ التمثيل يتطور، ويتجه نحو الكمال الذى نشاهده فى الوقت الحالى. وكان من نتيجة عملية التطعيم المستمرة بين «بيهوانج» و «الكونشو» والاتصال الدائم بينهما، أن ظهر فى آخر الأمر مسرح «الكنج - سهى» الذى تغلبت فيه الناحية التمثيلية على الناحية الأدبية؛ إذ صارت النصوص

الأدبية فى كثير من الأحيان وسيلة يستعين بها الممثل فى إظهار براعته والتعبير بها عن قوة فنه ، وصارت الأنغام الموسيقية محدودة ومعادة فى جميع المناسبات حتى أضحت مألوفة لدى الجميع ، وكثرت فيه المشاهد الاستعراضية ومناظر القتال الزاخرة بشتى الألوان .

وكان كتاب المسرح الصينى مجهولين تماماً فى ذلك الوقت ؛ إذ جرت العادة بتكليف الأديب أن يصوغ فى قالب مسرحى إحدى الروايات المشهورة أو حدثاً تاريخيا أو قصة شعبية ، وكان المؤلف يفضل دائماً أن يظل مجهول الاسم : إما لأسباب سياسية ، أو لأن الجمهور كان يعتبر الأدب المسرحى دون مستوى باقى فروع الأدب . وكثيراً ما رأينا أعمالا مسرحية عاصرت أجيالا عدة ، كانت مادة لتجارب الممثلين وتمرينهم ؛ إذ كانوا يدخلون على النص التعديلات التى تتراءى لهم فيحذفون ويضيفون كما يشاءون .

وظل الكونشو المسرح المفضل لدى جمهور الخاصة والمشتغلين بالأدب ، ولا تزال بعض مسرحياته الدرامية تعرض فى أيامنا هذه ، وتقدر حق قدرها لقيمتها الأدبية الفريدة فى نوعها أحياناً ، أو لما فيها من نغم موسيقى .

وقد حاول « مى لانج فانج » الممثل الصينى المشهو[ر] أن يدخل بعض خصائص هذا النوع على ما يقوم ب[ه] من أدوار وما يخرجه من مسرحيات .

وتميزت مدرسة « هسى — وين » (مسرح شنغهاى فى الجنوب ، بالأهمية التى أعطيها الحوار ، ومرو[نة] الأسلوب ، فضلا عن عذوبة الأنغام الموسيقية وهدوئها .

وتميل الموضوعات الدرامية الخاصة بالمدرسة الجنوبي[ة] نحو القصص الغرامية دون سواها ، وكثيراً ما تقو[م] النساء بتمثيل جميع أدوارها حتى ما كان خاصا م[ن]ها بالرجال .

ويمكن القول بأن المسرح الصينى الحالى يحافظ عل[ى] ثروة مختلف المسارح الإقليمية ، ويضم عناصر[ها] المتعددة . وفضلا عن المسارح التى ذكرناها ، جدير [ب]أن نشير إلى مسرح « شاو — هنج » ومسرح « فوكين » والمدارس الجديدة التى أخرجت المسرح الذى يقوم ع[لى] الحوار دون سواه ، والتى عملت حكومة الصين الشعب[ية] فى بادئ الأمر على تشجيعها وذيوعها فى البلاد .

عن مجلة « سيباريو » الإيطال[ية]



أنباء وآراء

الحرية في شعر أبي شادي

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفي

بمناسبة مرور ثلاث سنوات على وفاة الشاعر الطبيب « احمد زكي أبو دشاي » *

عاش أبو شادي — رحمه الله — ينشد الحرية ، ومات — طيب ثراه — شهيد الحرية . عاش ينشدها في كل شيء منذ تفتح قلبه بأنسام الحياة ، وتفتح بصره على مغاليق الكون .

عصر الألم قلبه فلم يطق العيش في وطنه ، وهو غضُّ العود ، فرحل ليكوّن نفسه بنفسه ، وليوجّه عقله حيث يشاء .

رحل عن مصر ، وطنه الذى استعبدته إنجلترا ، وسلبته حريته ، وفرضت عليه طغيانها ، وحاربت فيه كل صوت يرتفع منادياً بالحرية . وذهب أبو شادى إلى البلد الذى استعبد بلده يتلقى العلم هناك ، فهل آثر الصمت ، ولاذ بالراحة والدعة ؟ . . . كلا ، لقد ذهب إلى عرين الأسد ليسمعه هناك زئير الثائرين من أجل حرية بلادهم والغاضبين على مغتصبي حقهم وحق أولادهم وأحفادهم ؛ ذلك لأن أبا شادى لم يعرف فى حياته منذ نشأ حتّى انتقل إلى الرفيق الأعلى مداهنة أو رياء ، ولم يعرف راحة أو هدوءاً .

سافر إلى إنجلترا عام ١٩١٢ وهو يحمل فى نفسه أثرًا قويًّا عبر عنه فى سنة ١٩١٠ حين كتب بمناسبة ذكرى مصطفى كامل يقول :

« هيهات لى أن أنسى كفرد صغير الأثر البالغ الذى تركته فى نفسى جنازة الفقيد ، وقد قام الشعب على بكرة أبيه يشيعه بأحرّ العبرات وأخلص الزفرات . إن هذا الأثر العميق الذى تغلغل فى صميم نفسى وأنا أسير فى جنازته ليس بالأثر الوقتى ، فلن ينقطع نفاذه إلى لباب عمرى ، طال أم قصر » .

رحل عن وطنه ، وفى أعماق نفسه أثر حفاوة هذا الوطن برجل ضحى فى سبيل حرية بلاده صحته وراحته ، فلم يؤثر هو كذلك الراحة والصمت ، ورفع صوته فى أرض العدوّ يطالب بحرية بلاده ، وكون هناك مع زملائه المصريين جبهة تشد أزر رجال الحزب الوطنى ، وظل يؤيد خليفته « مصطفى » حتّى قامت ثورة سنة ١٩١٩ فناصر رجالها . ولقد علمته حياته فى إنجلترا منادياً بين أبنائها بحق بلاده ومجاهرًا بالسخط على اغتصاب هذا الحق دروسًا فى حرية الرأى والمجاهرة به بقيت عنده مبدأ لا يحيد عنه .

ثم عاد إلى وطنه بعد عشرة أعوام ، وفى كيانه من النشاط الفكرىّ والروحىّ قوى مذخورة ، وفى نفسه من التجارب والآمال كنوز موفورة ، ولم تكد تهبط قدماه أرض الوطن حتّى بدأ يبث فى كل مكان يحل فيه من نشاطه وحرارته روحاً لم يألفه : ذهب إلى السويس فخلق فيها نشاطاً أدبيًّا بكراً ، ثم نقل إلى بور سعيد فانتقل معه إليها النشاط الأدبى ، ثم نقل إلى الإسكندرية فبثّ هذا النشاط هناك ، حتى إذا عاد إلى القاهرة بعث فى الحياة الأدبية روحاً لم تألفه المجامع الأدبية من قبل . وأنشأ جمعية « أبولو » ومجلتها ، محطماً فيها التقاليد القديمة ، تقاليد الألقاب الطنانة الرنانة ؛ لأن الحرية

* توفى المرحوم الدكتور أبو شادى فى وشنطن يوم ١٢ من أبريل سنة ١٩٥٥ .

التى عشقها تأبى أن تسيطر فى عالم الأدب ألقاب الإمارة والسلطان.

* * *

أحب الحرية فى الوطن فجاهد مع المجاهدين السياسيين فى غربته مطالباً بتحرير وطنه ومنادياً بحق أمته فى الاستقلال ، بقلمه وبلسانه .

وأحبّ الحرية فى الشعر فمال إلى التخلص من التقليد ، ونفح الشعر العربى بروائع جديدة لم يألفها من قبل فى القالب والفكرة . . . ومال إلى الشعر الحرّ ، ومزاياه عنده « أنه وإن كان يتقيد بالنظم يتنوع هذا النظم بحسب مواقع الكلام وموحياته ، فقيوده أخف من قيود الشعر المرسل ، وكلاهما يشترك فى تجاهل القافية مع ملاحظة الابتعاد عن التنافر » . . . وقد نظم فى الشعر الحرّ نماذج طيبة ، ودعا إليه فلبى الدعوة فريق من الأدباء أمثال المرحوم خليل شيبوب والأستاذين محمد فريد أبو حديد ومصطفى عبد اللطيف السحرتى .

أحبّ أبو شادى الحرية فى كل شىء لأن . .

حرية الناس لا شىء يعادلها

وما لغير معانيها الأناشيدُ

بها الحياة حياة لا حدود لها

حين الفداء لها مجدٌ وتخليد

وكما أحبّ الحرية فى الوطن وفى الشعر أحبها فى الحياة الاجتماعية ، فناصر تحرير المرأة وأيد الدعوة التى دعا إليها قاسم أمين ، وشجع على إبراز ملكات أدبية فى بيئاتنا النسوية ، لأنه يقدر المرأة كل التقدير :

المرأة عنوان الرجلِ	كالزهرة للنبت الحالى
تبقى مرآة حقيقته	وضمان الخلد لأجيال
وتجود بشهد منتهب	للكون ، وسحر فعال
فإذا امتهنت ، وإذاشقيت	شقيا بذبول الآمال

وقد دعا فى عام ١٩٥١ إلى منح المرأة حقها السياسى .

* * *

وأحب الحرية الفكرية فوهب لها قلمه يدافع عن أحرار الفكر ، ويندد باضطهاد الرأى ، ولقى فى سبيل ذلك من خصوم هذه الحرية ما لقى من المتاعب .

وأحب حرية القول والكتابة ، فكان ينشر على صفحات مجلاته نقداً موجهاً إليه وإلى أصدقائه دون أن يحذف أو يغير شيئاً منه .

وكان من مظاهر مناصرته لحرية الفكر إفساح صدر مجلاته لآراء الدكتور إسماعيل أدهم فى مسائل شائكة جرّت عليهما من المتاعب ما جرّت ، وأثيرت حوله فى مجلس النواب مناقشات .

ومن مظاهر حبه لحرية الرأى والمجاهرة بالحق قولا وكتابة تلك الخصومات التى تصدى لها من كثيرين ممن وجه إليهم نقداً فى إنتاجهم أو أعمالهم أو سياستهم ، سواء أكان ذلك عن طريق مجلات « أبولو » أو « الإمام » أو « أدبى » فى ناحية النشاط الفكرى السياسى ، أو فى « مملكة النحل » أو الدجاج « أو الصناعات الزراعية » فى الناحية الاقتصادية ، وكلها مجلات كان يتولى إخراجها والإنفاق عليها .

وترجع مناصرته لحرّية الفكر إلى زمن بعيد ؛ فقد قال عن اضطهاد الرأى فى ديوانه « الشفق الباكى » الذى صدر عام ١٩٢٥ :

أسفى على عهد به	يجنى الجبانُ على الصريح
ويسومه أقسى الهــوا	ن فيقتل الخلق الصحيح
باسم السياسة حلّل الـ	إجرامُ والعيش القبيحْ
كيما يصون حيــاته	كيما يريح ويستريحْ
أسفى على عهد به	إنكار بطرس للمسيح!

مشيراً هنا إلى تنصل بطرس الرسول من علاقته بالسيد المسيح اتقاء للاضطهاد .

* * *

كان أبو شادى — رحمه الله — شجاعاً لا يتهيب فى سبيل الحرية شيئاً ، عاش حر الفكر ، حر القلم ، يتنقل كالنحل بين الأزهار ، حرّ النفس واليد لم تعلق به الريب والأوزار . يعارض كل ما يأباه ضميره فى الندوات التى اشترك فيها وفى المناصب التى وليها ؛

لأن الحرية التى أشربتها نفسه كانت تأبى عليه إلا المجاهرة بالحق .

الحرية التى عرفها فى صباه ، وفى شبابه ، وفى كهولته ؛ حتى صحبته إلى منفاه فى شيخوخته ، هذه الحرية أبت عليه ، فى المال ، أن يحبسه ؛ فكان ينفق كل ما يصل إلى يده ؛ لأنه يريد إعتاق المال ولا يحبّ اعتقاله ، فعاش – على ما كان يحتل من منصب رفيع ، وما كان يستطيع أن يسخر مواهبه فيه فينثال عليه المال من كل صوب – عاش فقيراً إلا من الشرف والنزاهة ، ومات فقيراً إلا من المجد والخلود .

كان أبو شادى صريحاً لا يخشى بطش الباطشين وكيد الكائدين فى سبيل الفكرة التى يعتنقها . . . أدرك ما يحيق بالوطن العزيز من مكاره جرتها الخصومات السياسية ، فنبه فى شعره إلى هذه المكاره ، وأنحى باللائمة على القائمين بالأمور ، وفيهم أصدقاء أعزاء له .

قال فى قصيدته « ثمن الحرية » :

أيها الأحزاب أنتم داؤنا
قد تفرقتم حيارى فى الزمنْ
فتركتم مصر لا تعرف مَنْ
مِنْ بنيها يُرتجى أو يؤتمنْ
لو وقفتم مثل سدّ رائع
ثابت البنيان مرفوع القننْ
خشع الدهر لكم مِن نبلكم
وتخلى عن غرور وإحنْ

وقصيدته « المهزلة » فى ديوان « الينبوع » من أروع ما نظم شاعر فى هذا الباب ، صوّر فيها حقبة من الزمن عاشت فيها مصر سنة ١٩٣٣ مقيدة الفكر ، مبلبلة الخاطر ، متقاسمة الأهواء ، ممزقة الأوصال ، خربة الذمم من أبناء يبيعون فيها ويشترون ، فقال :

وَيلى من الدهر ! يُبكينى ويبتسم
ولا يرد عوادى جوْره السقمُ
قد عد شر ذنوبى ما يفيض به
قلبى إلى الناس من حب ويزدحم
ويلى من الدهر ! ويلى ! من أقر له
هذا العتوّ ؟ وهل فى الحب متهم ؟
أطل دمعى وماء العين مضطرمُ
وهاج وجدى وسخط القلب محتدمُ
أنا الذى فى شكاتى يزأرُ الشممُ
وفى بكائى ونارى يُهزَمُ الألم
سخرت من بيئتى لما برمتُ بها
ونحتُ ، لكن نُواحى كله كرم
لستُ الذى إنْ تغالى فى محبته
فساءه الدهر عمراً ناله الندم
لن يُنصرَ الحق إلا فى مصارحة
ولن تعيش على علاتها الأمم
أنا ابن مصر ، فما لى لا أقرّعها ؟
هى الطفولة حاكى حالها الهرم
هرمت يا مصر لا عن أعصر درجت
لكن لفقرك فيه يسكن العدم
الحصب وارته أخلاقٌ مدنسة
والشيب أدناه ما دانت له الهمم
دانت وضاعت فلا المغبون منتصَف
له بغبن ، ولا المأفون متهم
إذا استوى الناس فى فضل ومنقصة
فقد تساوى البيان العذب والبكم !

* * *

ولقد كانت فى مصر علة طال على علاجها الزمن ، ورزح تحت وطأة هذه العلة الملايين من أبناء الشعب ، وكان أبو شادى ينظر إلى هذه العلة وإلى جرثومتها الخبيثة نظرته من وراء المجهر إلى الجراثيم الفتاكة فى جسم الإنسان . . كان يرى هذه الجرثومة أخطر من كل ما يراه من وراء مجهره لأنها تفتك بشعب ، ويحس من وراء الزمن النتيجة السيئة التى قد تنتهى إليها هذه الحال ولا يحس المسئولون بها ، ولا يعملون لدرء هذا الخطر ، فدعا إلى تحرير العبيد والأجراء من هذا الشعب الذين يكدحون فى وهج الشمس وتحت سياط الزمهرير لينعم

الإقطاعيون ، وتمتلئ خزائنهم ، وتنتفخ أوداجهم ؛ فقال أيضاً فى تلك السنوات فى قصيدة له اسمها « حياة الفجر » .

عَلامَ السرورُ ، وفيمَ النشيد
ومِلءُ الحياة بمصر الضجرْ ؟
حياةٌ تغلغل فيها الهوانُ
فما لامرئٍ من أذاها مفر
وشعبٌ يذلل دون السوا
م حتى جهلناه بين البشر
حليف التراب ، ولكنه
يرى حظه فى التراب اندثر
أجيرٌ يسخّره الأجنبى
بلا عوضٍ ، وبه كم سخر
يحارَبُ من كل ما حقه
كأن بما حقه قد عثر
لمن هو يسعى ، وما حظه
بغير الرغام وغير الحفر ؟
ولم يَغنَ إلا بشتى الهموم
وشتى السقام ، وشتى العبر
مآسيه لا تنتهى « بينما »
أمانيه أقسى له أو أمر
حَبَتَا غيره بالنعيم الجزيل
وأبْقَى له ما اشتكى من ضرر
ومن عجب ينتمى قدره
إلى كل مجد جليل الخطر !
فمَنْ علّم الشعب هذا الهوان
ومَنْ أصغرَ المجدَ حتى صَغر؟
أليس التناطح بين الرءوس ؟
أليس التطاحن بين الزمر ؟

* * *

وظل أبو شادى قلب الحرية النابض ، ولسانها الناطق فى صراحة وجرأة ، تفيض دواوينه آونة بالزئير المجلجل ، وآونه بالشكاة الحزينة الباكية ، وبالتقريع المر حيناً ، وبالتوجيه الوادع حيناً آخر ، حتى أهدى إلىّ فى خلال سنى الحرب العالمية قصيدة عنوانها « خواطر العيد » حاولنا نشرها فى مجلة المقتطف حين ذاك فحالت الرقابة دون ذلك حتى ظهرت فى ديوانه « عودة الراعى » سنة ١٩٤٢ ، وفيها يقول :

مرت سنون ولم أعطف على قلمى
واليومَ يجمعنا فى لوعةٍ ألمى
ناءٍ عن الحب فى دنيا من العدم
لا ذخرَ لى غير ما أعززت من شممى
تمضى الحوادث حولى وهى صاخبة
فلا أعيرُ أهاجيها سوى صممى
وبسمة عن شجون كم أضن بها
إلا على شاعر فى سقمه سقمى
لا أمنح العالمَ السفلى من أدبى
إلا ازدراء أثير ساد فى القمم
إذا شكوتُ فما شكواى عن ضعة
وهل شكاتىَ إلا الحر من نغمى ؟
نفسٌ مؤججة من كل عاطفة
لا يشرئب إليها قلب متهم
ثارت على عالم الأوزار حاملة
أعباء من غبنوا غبنى بلا ندم
إنا الغريبون فى أوطاننا شرفاً
كأن إنصافنا لونٌ من التهم
لقد قنعنا — وإن ثرنا — بنكبتنا
فى بيئة جردت من حلية الذمم

* * *

العيد جاء كما جاءت ضحيته
كلاهما مرتمٍ فى لهفة ودم
وكم شهيد يعانى لا مغيث له
إلا الممات على الأشلاء والحمم
لو تعلم الشاة ما العقبى لذابحها
رثت له بين أحشاد من الرمم

ضحّوْا ، وكل لأهواء ضحيتها
فى أمة ضُيِّعت بالجهل من قدم
ساد اللئام عليها وهى لاهية
وأفسدوا غاية الأوضاع والقيم
أوْلى بهم مدية القصاب دامية
من الخراف التى قد ضحيت لهم !

* * *

أخى ، وكم لك منات أعددها
ولستُ أحصرها فى الفكر والشيم
لقد ذكرتك ملء العيد مؤتنساً
فكان ذكرك ذكر النبت للديم
وكان حبك لى ريا يجددنى
رغم الهجير ، ونوراً لاح فى الظلم
كم بين أحلامىَ الآلامُ ماثلة
وأنت تخلق لى الموموق من حلمى !

* * *

ووقف أبو شادى خلال الحقبة الأخيرة من حياته فى مصر قبل هجرته إلى أمريكا يندد بالسياسة التى كان يملها القصر وأعوانه على رجال الحكم ، فأثار عليه ذلك حفيظة الملك الطاغية ، فحورب فى منصبه الجامعىّ ، وحرم عمادة كليه الطب بجامعة الإسكندرية ، وكان وكيلها ، وحورب فى رزقه ، وسدت أمامه أبواب نشاطه ، وضيق عليه فى كل سبيل ، فآثر الهجرة ، وحمل على كتفيه أعباء نصف قرن من الزمان بآلامها وأحزانها وذكرياتها ومتاعها ، وحمل معه أولاده وفى قلوبهم لوعات ، وفى عيونهم عبرات ، وفى نفوسهم حسرات على ماض محطم ونظرات شاردة إلى مستقبل مجهول بعد أن فقدوا كل شىء : الأم الكبرى التى أظلتهم سماؤها الصافية ، والأم الصغرى التى احتضنتهم بروحها الحانية ثم أغمضت أجفانها على عالم مجهول رحلت إليه فوق أرض اتخذتها وطناً لها بعد وطنها الأول فماتت غريبة ، ورحلوا هم إلى عالم مجهول فوق أرض آثروها مرغمين ليغمض فيها عائلهم بعد تسع سنوات أجفانه إلى الأبد غريباً .

هاجر هذا الرجل المحطم وطنه الذى أحبه ليستنشق عبير الحرية ، وتصافح زوحه نسماتها الحنون ، ووقف فى مهجره يهتف فى نشوة قلب لم يعرف اليأس وروح لم تنل منها الشيخوخة :

ربيعَ الحرّ أشرقْ ياربيعى
وثِبْ فرحاً مع الحمل الوديع
كلانا كان فى عنت وضيق
يعانى الأسر فى سجن منيع
وكنتَ معذباً شاهت نُهاهُ
وكنتُ ضحية القدر الفظيع
فعدنا اليوم يجمعنا إخاءٌ
وأرضٌ لم تسخر للرقيع !

ولكن أبا شادى الشيخ كان غير أبى شادى الشاب فى هجرته الأولى ، وكان الشاب ذاقوة عجيبة نادرة ، وكان ذا آمال عراض : كانت الدنيا باسمة لعينيه مقبلة عليه لم يذق مرارة الجحود والتنكر ، ولم يعصر الألم من كل الجوانب قلبه ، ولكنه كان فى رحلته الثانية : قلباً جريحاً ، وروحاً معذبة ، وجسداً منهكا ، وآمالا محطمة ، ودموعاً تأبى العزة عليها أن تسيل .

على أن الروح الحرّ فى نفس هذا الرجل لم تخمد جذوته ، فظل يُصْلى الملك الطاغية وأعوانه ناراً فى شعر ثائر حينا وشعر ساخر حينا ، وظل المنافقون هنا ينفخون ناراً ويصبون على هذا الرجل الأبىّ شواظ أحقادهم ؛ ليرضوا سيدهم الطائش الباطش .

وعاش أبو شادى فى غربته يكافح من أجل العيش الكريم فى إباء نادر : حركة دائبة ونشاط زاخر حتى اعترف كثير من أدباء العرب المهاجرين بأثره البعيد فى بعث حركة أدبية فى المهجر كانت أوشكت أن تصبح رمادا .

على أن غمائم الألم والحزن كانت ترتاد سماء هذا الشاعر الذى عرفته باسم الثغر ، باسم العين ، باسم

القلب والروح ، فتغمر هذه الغمائم نفسه بالأسى ، وتلف بظلماتها الكئيبة إشراقة روحه ، وتسكب على سكينته فى معتزله ظلالا من الأسف فيقول فى مرارة :

أسفاً أعود إلى السما
ء كما أتيت بنبع فنى
لم ألق فى دنيا الأنا
م سوى المهازل والتجنى
دنيا تقوم على الدما
ء ، وبالدماء هوى تغنى
وتدور طاحنة عتو
ل النابهين ، وأى طحن !
ويسوسها البلهاء من
غبن تعانيه لغبن
فإلى السماء أعود لم
يغن التأنى والتمنى
فحروبها أجدى وأو
فى للحياة وكل فن
وسلامها أبقى وأز
كى للوجود المطمئن
إن تعتبر منفاى ، فال
منفى أبر إذن بذهنى
ولعل أمى الأرض فى ال
حالين فى ذهنى وعينى

* * *

وأخيراً آثرت روح هذا الشاعر الثائر الحرية ، فانطلقت من إسار هذا الجسد الذى صحبته ثلاثاً وستين سنة لم يرحها خلالها يوما ؛ لأن الحرية التى أحبها كانت تأبى عليه العمل فى نطاق محدود ، والاقتصار على غاية واحدة ، أو الاستسلام إلى اليأس أو الهزيمة .

انطلقت روحه تنشد الحرية فى عالم ليس فيه آلام ولا أحزان ، وليس فيه بغضاء ولا شنآن ، وليس فيه ظلم ولا عدوان ، ولا جبروت ولا طغيان .

مجنون بنى عامر صورة فلكلورية

بقلم الدكتور مصطفى مندور

من الحقائق التى يعرفها تاريخ الأدب العربى أن القصة الفنية لم تعرف طريقها واضحاً داخل ذلك الأدب إلا فى عصر النهضة الحديثة التى تلت اتصالنا بالثقافات الأوروبية المختلفة عقب قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر فى أواخر القرن الثامن عشر ، وليس هناك من شك فى أن عوامل خارجية عن طبيعة الأدب هى التى صرفته عن هذا اللون من الإنتاج الفكرى : فالأدب العربى — كغيره من الآداب — ينزع فى أصله إلى تصوير النفس البشرية بحقائقها وبخيالاتها ، ولكن كانت البيئة العربية بجغرافيتها وأحداثها التاريخية من العوامل المدافعة للعرب عن هذا الإنتاج ، فلم تكن تنقلاتهم المتلاحقة وغاراتهم المتصلة لتترك الاستقرار الفكرى يرسى قواعد بناء القصة .

ثم إنه لما انتشر الإسلام اصطرعت قيم جديدة والقيم الجاهلية ، واستطاع الدين أن يهدم كثيراً من التقاليد المتوارثة ، وكان فى ذلك الصراع الذى دام قروناً نبع ريح عصف بالمحاولات الفنية لكتابة القصص ؛ وأغلب الظن أن المفسرين والفقهاء لم يشجعوا هذا الضرب من الفكر ؛ إذ أن فيه صرفاً لقلب الإنسان عن الاستغراق فى حب الله ؛ ولكن القرآن نفسه ، وهو أوثق نص قديم فى أيدينا ، يدلنا فى مظهر رائع قوى على قيمة القصص : فلكم من

مرة كانت القصة خير مثل يضربه الرسول لخصومه ، أو كانت أحسم سلاح ينتزع به من أعدائه السيطرة على قلوب العرب ، فيقبلون على دعوته بقلوب متفتحة للإيمان ؛ ففي تلك البيئة العربية كانت روايات الأخبار تتنازع القلوب ، ويوشك القصص الإسرائيلى أن يفرض سيطرته ؛ وإذا بالقرآن يقص على بنى إسرائيل أكثر الذى هم فيه يختلفون ؛ وكان الله يقص على رسوله أحسن القصص .

وتقرير حقيقة أن القصص القرآنى لم يلتزم ماتواضع عليه النقاد باسم البناء القصصى أو الحبكة الفنية ، لا يمكن أن يقلل من شأن الحقيقة التاريخية التى تبرز من كل هذه الثروة القصصية ، أعنى بها وجود القصص وانتشاره ، بل استجابة الناس لإيحاءاته . ولم يبغ القرآن فى قصصه أن يعيد بناء التاريخ أو الأحداث ، بل إن الأمر كما يرى الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده فى المنار من أن : « القصة فى القرآن لم يقصد بها التاريخ وسرد الوقائع مرتبة بحسب أزمنة وقوعها ؛ وإنما المراد بها الاعتبار والعظة ببيان النعم متصلة بأسبابها لتطلب بها ، وبيان النقم بعللها لتتقى من جهتها » .

القصص إذن قديم فى التراث العربى قدم معرفتنا به ، ولكنه قد حرم أسباب الاستقرار التى تكفل له النمو والارتقاء ، كما أنه رزئ ببعض من حاول أن يكبله ، ولكنه كان من المحال أن يوصد الباب أمام الخيال أو العقل ؛ فتلك استحالة مطلقة ، وما دمنا نملك قوة التفكير والتعبير فلن تكبلنا محاولات التقييد التى لا بد متفتتة مهما طال بها الأمد ؛ فالقصص سطوة عاتية على القلب ما تزال به تهزه حتى يستجيب له ، ثم إن هناك حقيقة أخرى تزدوج هى وتلك التى رأيناها ، وهى أن أغلب القصص الذى عاش فى عصور أدبنا الأولى يتسم بسمات الإنتاج الشعبى الذى يخلو فى كثير من جوانبه من التشذيب ، وتطنى عليه صور جمالية ساذجة ، وكثيراً ما تكون بالغة القوة ، ولعل فى بساطتها معيناً لا ينضب لتجديد شبابها .

وقصص الحب هو أحد الألوان التى استهوت قلوب العرب ؛ فتلك العلاقة الإنسانية التى قد ترتفع حتى تتسامى إلى أبعد قمم النبل بما تفرض على المحب من إيثار وتفان ، والتى قد تلتصق بالأرض حتى تطوى فى بطنها أبشع مظاهر الأثرة والفوضى البهيمية ، تأخذ مكانها التقليدى فى القصائد العربية القديمة . وليس هناك من شك فى أن مطالع القصائد المفعمة بالبكاء على الحبيب الظاعن أو الراحل تستجيب لقيمة جمالية شعبية ؛ ففيها صدى لنبضات قلوبهم وعلاقاتهم ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يجمع الشعراء — لأجيال طويلة — على احترام هذا التقليد لولا أنه يردد أصداء قلوبهم . وسواء أكان ذلك مما قيد الشعر أو حفظه ، فقد تحققت به لرواة الشعر ولسامعيه لذة ونشوة .

وفى قصيدة رأس الطبقة الجاهلية الأولى — امرئ القيس — التى اعتبرت أحد العمد الأساسية فى المعلقات العشر أو العشر الطوال ، ما يوضح هذا القالب القصصى الذى سكب فيه الشعر إحساس الشاعر : فبالرغم عما بها من صور عشق مفضوح أو حب عار تصور انفعالات نفس إنسانية ؛ فالشاعر يطلب من فاطمة أن تجمل فى قطيعتها له ، ولا يشفع له ما يصوره من استسلامها أو تحكمه فيها ، ولكنها حينما ملته قال لها :

أفاطم مهلا بعض هـــذا التـــدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
أغرك منى أن حبك قاتلى
وأنك مهما تأمرى القلب يفعل ؟

وإذا كنا نخشى أن تكون هذه النزعة أمليت على الأمير الشاعر امرئ القيس لفراغ فى ذمته ، فلا تكاد قصيدة تخلو من هذه النزعة الوجدانية ، حتى عنترة ابن شداد أحد أغربة العرب وفرسانهم يلح على عبلة ودارها :

يا دار عبــلة بالجـواء تكلمى
وعمى صباحا دار عبــلة واسلمى

ولم يقتصر التعبير عن تعلق العرب بالحب كلون من عواطفهم على هذا التعبير القصيدى ، بل عمد خيالهم إلى خلق حيوات تشع منها نغمة الحب الذى يعصف بكثير مما يحاول المجتمع أن يتواضع عليه ، وحياة مجنون ليلى هى إحدى القصص الدرامية التى عرفت طريقها إلى بطون الكتب منذ بدأ الرعيل الأول من مؤرخى العرب ومؤلفيهم تقييد أحداث أجدادهم .

والروايات حول قيس تتضارب حتى تختلط فيها كل معالم الصدق والخيال ، وحتى وقف أمامها أئمة رواة الأخبار حيارى ، لا يدرون إلى أى اتجاه تقذف بهم أنواء الروايات : فالأصمعى مثلا ، أحد فحول رواة القرن الثانى يحدثنا عن إنكاره لحياة المجنون قائلا : « رجلان ما عرفا الدنيا قط إلا باسم مجنون : مجنون بنى عامر ، وابن القرية ؛ وإنما وضعهما الرواة » . ثم يعود ذلك المصدر نفسه ليجيب من سأله عن حقيقة اسم المجنون ، فيؤكد أنه قيس بن معاذ ، وأنه لم يكن مجنونا ، بل كانت به لوثة أحدثها العشق فيه . ويشكك الأصمعى — ويشاركه فى ذلك الجاحظ — فى صحة شعر المجنون ، فيحدث الرياشى قائلا : الذى ألقى على المجنون من الشعر وأضيف إليه أكثر مما قاله هو .

لم يكن الأصمعى وحده هو الذى أصيبت روايته بهذا الاهتزاز الضخم ، بل إن كل الرواة الذين تعرضوا لحياة قيس قد وقفوا هذا الموقف المتردد ؛ فحتى اسم أبيه اختاره ابن قتيبة (معاذ) ؛ أما عملاق رواة القرن الرابع أبو الفرج الأصفهانى فقد فضل (الملوح) . وتتضارب الروايات والأخبار حتى يضطر أبو الفرج على بن الحسين الأصفهانى إلى أن ينفض يده من مسئولية الروايات ، ويكتفى بأن يعرض علينا ما اختاره : « وأنا أذكر مما وقع إلىّ من أخباره جملا مستحسنة ، متبرئا من العهدة فيها ؛ فإن أكثر أشعاره المذكورة ينسبها بعض الرواة إلى غيره ، وينسبها من حكيت عنه إليه ، وإذا قدمت هذه الشريطة برئت من عيب طاعن ومتتبع للعيوب » .

فأخبار مجنون بنى عامر لم تخضع إذن لمقاييس الرواة التى كانت تمكنهم من معرفة صحة الخبر أو كذبه ، فلا صحة السند ولا مكانة الرجال ولا التمحيص التاريخى استطاعت أن ترسى أقدام الرواة على أرض صلبة ، ولم يكن ذلك سوى شرود هذه الحياة من البحث المنهجى ؛ وذلك لأنها تعتمد فى أكثر قسماتها على الخيال الشعبى الذى نماها ، وأضاف إليها كل ما يجد فيه تحقيقاً لمثله فى بطل عاطفى يردد بعض انفعالاته النفسية . وسواء أكان قيس فتى أمويا أحب فتاة ، ثم استتر خلف ذلك الاسم ليبثها شعره ؛ أم كان هو أحد فتيان بنى عامر حقا ، فالواضح أن الفلكلور قد أضاف الكثير إلى خطوط هذه الشخصية ، وما زال يضيف إليها ، حتى الآن ، فى الأشكال الحديثة التى تأخذها هذه الحياة .

والخيال الشعبى يصبغ أنموذجه بلون خاص منذ الصغر ، فتحدثنا الروايات أن قيساً كان ابنا لسيد الحى ، ولم تكن ليلى بأشرف منه ، ولم يكن لأبيها مثل مال أبيه . كان قيس آثر الأبناء عند أبيه ، وكان أجمل الفتيان ، وأظرفهم وأرواهم لأشعار العرب وأكثرهم إفاضة فى الحديث ، كان مديد القامة أبيض جعد الشعر أعين حسن الصوت ، وتلك لا شك صورة محببة لا تنفر الذوق ، بل تزكى الخيال فيحلق فى جو جميل مع ذلك الفتى .

أما ليلى فهم يتصورونها : « من أجمل النساء وأظرفهن ، وأحسنهن جسماً وعقلا ، وأفضلهن أدبا ، وأملحهن شكلا » . وصفها حبيبها فيما وصف :

بيضـــاء خالصة البياض كأنها
قمر توسط جنح ليل مـــبرد

واستعار بعضهم هذه الصفة ، وقالوا عنها « كأنها فلقة قمر » .

وليس هناك من شك فى أن هذه العناصر تخلق إطاراً تدور فيه الدراما العنيفة ؛ فهو بطل تمكنه صورته

وهيئته الاجتماعية من الاضطلاع بدور غرامى صارم ، وهى قيثارة يمكن أن ينشد على أنغامها أحلى أناشيد الحب ، تلك العاطفة التى ترعرعت بينهما منذ الصغر حينما كان يرعيان البهم :

وعلقتها غـــراء ذات ذوائب
ولم يبــد للأتراب من ثديها حجم
صغيرين نرعى البهم ياليت أننا
إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم

ثم إن أباه قد خطبها إلى أبيها على أكرم صورة ، وحكمه فى المهر ، بل استعد ليخلع نفسه إليه من ماله ، ولكن الخيال الشعبى لم يرد أن ينتصر المال على الكرامة ، ويصر على أن يرفض أبوها أن يأتى ما لم يأته أحد من العرب ، وأن يسم ابنته بميسم الفضيحة إن زوجها من شبب بها ، وتحدث عن أنه كان يلم بها فى حيها وفى دارها .

وبررت ليلى موقفها السلبى بثورتها على قول قيس :

أبت ليلـــة بالغيل يا أم مالك
لــكم غير حب صادق ليس يكذب

فهى تنكر أنه خلا بها فى الغيل أو غيره ، وكان فى ذلك ثأر للشرف الذى أراد الشاعر أن ينال منه ، ولم يكن هذا التمنع منها سوى تعبير عن الرغبة الشعبية فى إظهار ذلك الضرب من الحياء والخفر اللذين يجب أن يتوافرا فى الفتاة .

أما عن حقيقة إحساسها فهى تبادله الحب ، وتمتحن تعلقه بها متظاهرة بالانصراف عنه لغيره ؛ فإذا ما تبينت الحقيقة قالت :

كلانا مظهر للناس بغضاً وكل عند صاحبه مكين
تبلغنا العيون بما أردنا وفى القلبين ثمّ هوى دفين

وحينما رسا المنحنى الدرامى على نقطة الفراق الحاسم بين قيس وليلى بأن زوجها أبوها غيره تحاول الصورة الفلكلورية أن ترسم لنا مجموعة مختلفة من الانفعالات النفسية : فأمه تتوسل إليها أن تزور ابنها لعل عقله أن يثوب ، وقد قبلت ليلى تلك الزيارة بشرط أن تتم دون أن يعلم حيها ؛ ثم أبوه يحاول هو الآخر أن ينجو بقلب ابنه ، فيلجأ إلى أن يدس عليه من ينقل إليه سبابها وشتمها ؛ ألسنا نرى فى هاتين الوسيلتين صورة مما نشاهده اليوم فى بعض أوساطنا : فشفقة الأم تحاول أن تقرب للابن فاتنته ؛ أما الأب فيريد أن ينقذه إنقاذاً من براثن الحب .

ثم إنه ما كان للخيال الشعبى أن يقبل وقوف قيس موقفاً تام السلبية ، أمام حبه وأمام حرمانه من ليلى ؛ ولهذا فنحن نراه يخلق المناسبات لزيارتها : قد يطلب منها أدما حين طرقت ضيوف منزل أبيه ، وقد يلتمس منها ناراً ، ثم يحادثها حتى تتحرق يداه ، بل يحوم حول دارها لا يرده عن ذلك إهدار السلطان لدمه ؛ وفى هذا لاشك انتصار على السلطة الإدارية وتحد لها كثيراً ما تتلون بهما الفنون الفلكلورية .

ولا تقبل بعض الروايات أن يظل قيس محروماً كل هذه الأعوام ، فتدفعه إلى تحدى زوجها ، وإلى التقول عليها إن كان قد عز عليه أن ينالها ؛ ولهذا فهو يثأر من زوجها ، ويسبه وكأن فى ذلك متنفساً له :

فإن كان فيكم بعل ليلى فإننى
وذى العرش قد قبلت فاها ثمـــانيا
أليس من البلوى التى لا شوى لها
بأن زوجت كلباً وما بذلت ليا ؟

أما ليلى فملامحها هى ملامح فتاة عاشقة ولهى ، تفرض عليها الحياة خضوعاً لقيم قد تنفر منها ؛ فبالرغم من أنها تزوجت غير قيس ، تحرص على تتبع أخبار قيس ، وترسل إليه أمها بعذب تمنياتها ، وتبكيه حينما تسمع عن شقائه فتقول :

نفسى فداؤك ، لو نفسى ملكت إذا
ماكان غيرك يجزيها ويرضيهـــا !

وتقدم على مغامرة تتحدى فيها هذا الحرمان ، وتستدعى قيساً ليختلف إليها فى كل ليلة ما دام قومها سفراً .

تلك هى بعض السمات التى تضفيها الروايات المستجيبة للخيال الشعبى عن علاقة قيس بليلى ، وتزداد روح الخيال ظهوراً فى طور جنون قيس : فبينما تحدد بعض الأخبار سبب جنونه بسماعه لشعر من ينافسه فى حبها ، تقول أخبار أخرى : إنه لم يصب بهذه اللوثة إلا بعد أن تزوجت غيره ؛ ثم هناك روايات تزعم أنه جن لأنها حجبت عنه ، وفى روايه رابعة نرى أن تذمر قيس وعدم قبوله الواقع أو قضاء الله ، هو الذى أفقده عقله ؛ إذ أنه تمرد على إرادة الله فى قوله الذى سخط فيه على حظه من الحياة :

قضاها لغيرى وابتــلانى بحبهــا
فهلا بشىء غــير ليلى ابتلانيا !

ولما فقد عقله كان الخيال يريد منه أن يكون « فى جنبات الحى منفرداً ، عارياً لا يلبس ثوباً إلا خرقة ، ويهذى ويخطط فى الأرض ، ويلعب بالتراب والحجارة . ولا يجيب أحداً سأله عن شىء . فإذا أحبوا أن يتكلم أو يثوب عقله ذكروا له ليلى . »

وليس بغريب أن نرى إنسانية حساسة تتمثل فى هذا المجنون الهاذى العارى اللاعب بالحجر ؛ فهو لا يؤذى كائناً من كان ، لا يضرب إنساناً ولا يهين أحداً ؛ فإذا أحس بضيق من البشر حوله فهو يعتزلهم فى وحدته ، « ويهيم فى البرية مع الوحش ولا يأكل إلا ما ينبت فيها من بقل ، ولا يشرب إلا مع الظباء إذا وردت مناهلها ، وألفته الظباء والوحوش فكانت لا تنفر منه » . وتبلغ الألفة بينهما درجة كبيرة ، فحدث أن عارض ذئب غزالا ، فتتبعهما قيس حتى وجد الذئب قد صرع الغزال وأكل بعضه ، فرماه بسهم لم يفته ، وبقر بطنه وأخرج ما أكله من الغزال ودفنه وأحرق الذئب .

ولا شك أن هذه الروح الشاعرية ما كانت لتوجد إلا فى قلب مفعم بالحساسية . يتحمل المشاق فى تحقيق عمل خير ولو لم يتواضع عليه الناس ، وتلك صورة تحقق للفلكلور انتصارات بطولية ، فى سذاجتها تعبير عن شهامة شعب .

وحينما تصطدم انفعالات الحب والوازع الدينى غالباً ماينتصر الخيال للحب عند ضعاف الادارة : فمنذ أن فقد عقله كف عن الصلاة حتى فى ساعات صحوه ، وحينما حمله أبوه — كما قيل له — ليتعلق بأستار الكعبة داعياً بالبرء ، لم يفارق اسم ليلى مخيلته ، وأصيب بالإغماء حينما ترامى ذلك الاسم إلى أذنه ، وأنشد فيها شعراً ، بل إنه يحدثنا عن غزله فيها حينما رآها ترمى الجمار فى موسم الحج :

ويبدى الحصى منها إذا قذفت به
من البُرْد أطراف البنان المخضب

وهناك أيضاً طلب منه أبوه حينما تعلق بأستار الكعبة أن يسأل الله أن يعافيه من حب ليلى ، ولكن ما كادت يد قيس تطبق على تلك الأستار حتى صاح ضارعاً لله : « اللهم زدنى لليلى حبا ، وبها كلفاً ولا تنسنى ذكرها أبداً » .

ذلك هو قيس ، الروح الملتهبة بحب ليلى ، والذى لم يتردد فى الإقدام على شىء لعله يحقق له حبه . وما كان لهذا النموذج إلا أن يموت ميتة مغلفة بهذه النزعة الشعرية التى تكسبه قوة وتفانياً يعزان على قدرة الإنسان ، اللهم إلا أن ينفث الخيال الشعبى من روحه فيهما ؛ فمصرع قيس يمثل هذا الجو الوجدانى نفسه ، وهم يحكون أن شيخاً سأل صديقاً للمجنون ليدله على مكانه فى الصحراء ليأتيه ، وخرج الشيخ يدور يوماً حتى رآه يخط بأصابعه فى الرمل فدنا منه ، وأثار شاعريته حتى أنشده قيس لأماً ليلى :

وأدنيتنى حتى إذا مــا سبيتنى
بقول يحل العصم سهل الأباطــح

تجافيت عنى حين لا لى حيلة
وخليت ما خليت بين الجوانح

وكان فى هذين البيتين زفرات قلبه المكتوى بنار الحب ، ثم وثب قيس خلف ظبى ، ولم يعد إلى طعامه الذى كان يوضع له كل يوم فى الصحراء ، ولما طلبه أهله وأصدقاؤه وجدوه جثة فى واد كثير الحجارة فاحتملوه ودفنوه .

وفى هـذا المصرع شجن لكل من عرفه أو سمع له ، ولم تبق فتاة من الحى إلا خرجت حاسرة صارخة عليه تندبه ، واجتمع الفتيان يبكونه أحر البكاء ، وينشجون عليه أشد نشيج ؛ حتى أبوها كان أشد القوم جزعاً وبكاء عليه ؛ وما كان هذا البكاء أو النشيج سوى تعبير من الفتيات عن تعلقهن بذلك المثل الذى يرين فيه فتى والهاً لا ينصرف عن محبوبته ؛ أما الفتية فهم يشعرون بقسوة ظروف حالت بين رفيق لهم وأمانيه ، وأبوها قد ثاب إلى الصواب وآمن أن خوفه العار وقبح الأحدوثة ما كان ليبرر ما كان عليه ؛ فقد أحس أنه شرك فى هلاكه .

الكل إذن حزين لفراق قيس ، ولم يكن فراقه سوى توديع روح حملت حبا صادقاً وعاشت له ، وفنيت من أجله ، وتلك روح تحقق آمال خيال شعب يرفض الواقع أن يجيبه إلى مثل هذه القسمات البالغة التفانى ؛ ولهذا فقد أضاف الفلكلور إلى قسمات قيس ما يعكس له قيماً جمالية يحرص عليها ويتلذذ بها .

* * *

إيليا أبو ماضى

من فلسفته فى الحياة

بقلم الأستاذ عمر الدسوقى

إننا نقدر الأثر الأدبى أو الفنى بقدر ما يبعث فى أرواحنا من نشوة ، وما يستثير فى نفوسنا من مشاعر سامية ، ويقربها من المثل العليا ، ويدفعها دفعاً حميداً نحو العظمة والمجد وجلائل الأعمال ، ويستحثها بنغماته المطربة ، وموسيقاه الخلابة ، للسير فى طريق الخير ، ويأخذها بيد حانية رفيقة لتتطلع إلى آفاق جديدة فتانة فى الحياة ، ويذهب عنها اليأس والألم ، ويجدد فيها العزيمة الصارمة ، والإرادة المبرمة ، والنظرة المتفائلة ، والإيمان بالأخوة الإنسانية ، ونعمة الوجود ، وأن الحياة تغص بالخيرات والنعم ، ولكن المرء لقصر نظره ، وضعف بصيرته ، وضيق أفقه يزور عن هذه الخيرات ويصدف عن هذا النعيم فيحرم نفسه سكون الرضا والطمأنينة ، ويدفع بها إلى القلق واليأس والتبرم والضيق فيرى فى كل خير شراً ، وفى كل نعمة نقمة فينحدر فى معركة الحياة ، وتتراكم عليه الكوارث وهى لعمرى كوارث نفسية قبل أن تكون كوارث مادية . أجل ! إن الأديب الذى يضعنا على هذا الطريق المنبلج الفسيح فى موكب الحياة ، ويزودنا فى سفرتنا هذه بغذاء روحى دسم يقينا شر التضعضع والتخاذل ، ويستحث خطانا لمواكبة الركب أهدأ ما نكون نفساً ، وأنعم بالا ، وأسعد حالا ، لهو فى الحق أديب لا ينسى ، وهو أديب يصدر عن نفس سليمة من أوضار التعقيد والتشاؤم والنظرة المتهالكة المندحرة المهزومة التى تبعث فى النفس الكآبة والتشاؤم والانحلال ، ومن حق هذا الأديب وأدبه أن يكونا محل

الخالدين ؛ لأنهما أديا للإنسانية يداً كريمة تعينها فى بأسائها ، وتكفكف دموعها فى بلوائها ، وتمسح بيد التفاؤل دم جراحاتها، وتشفى «ببلسم» فنها مختلف أوصابها وما تزال بها حتى ترف الابتسامة الحلوة على ثغرها ، وتنتشر أسارير الرضا فى قسماتها ، وتنطلق فى جذل وفرحة تعبّ من نعم هذا الوجود ، وما فيه من جمال وجلال ، وتعمى عما فيه من أوضار وأقذار ، وتجعلها أمام الشدائد قوية ، تحب وتحتمل وتجدد الرجاء فى الحياة حين تتحطم أمامها .

ولقد كان إيليا أبو ماضى من هؤلاء الأدباء الذين أدوا رسالة الخير والجمال كاملة ، وكان يحرص على رسالته ويدأب على أدائها بكل ما واته عبقريته من قوة وفن ، وكان يرى أن الشاعر الحق :

هو من تراه سائراً فوق الثرى
وكأن فوق فؤاده خطواته
إن ناح فالأرواح فى عبراته
وإذا شدا فالحب فى نغماته
هو من يعيش لغيره ويظنه
من ليس يعرفه يعيش لذاته
وتراه يبسم هازئاً
فى غمرة الخطب الكريه
وإذا تحرق حاسدو
ه بكى ورق لحاسديه
كالورد ينفح بالشذا
حتى أنوف السارقيه

ولهذه الرسالة التى بشر بها إيليا أبو ماضى فلسفة تنبع منها وتصدر عنها ، اعتنقتها نفسه وآمنت بها بعد أن عركتها تجارب الحياة ، وبعد أن تملت فى هذا المجتمع الإنسانى ، ونظرت فيه نظرات عميقة فوجدت أن بيد الإنسان أن يسعد نفسه ويشقيها ، وأن مصير الإنسان يتوقف إلى حد كبير على نظرته للحياة ، وما يترتب على هذه النظرة من تصرف .

أول ما آمن به إيليا أبو ماضى من مبادئ هذه الفلسفة : الأخوة الإنسانية ، وحاجة الإنسان إلى أخيه الإنسان فى أدنى أموره وأجلها ، وما دام هذا أمره فعليه أن يدنيه منه فى تعاون ، ويعيش معه فى وئام ويغفر ذنوبه ، ويتجاوز عن أخطائه ، ويقدم ما وسعه الجهد خير ما عنده من غير منّ ولا أذى فيقول إيليا أبو ماضى فى فاتحة ديوانه معبراً عن هذه الفكرة مطبقاً لها على نفسه أول الأمر ليكون نموذجاً لسواه ، فهو لولا الناس ما صار شاعراً ، ولمن يقول الشعر إذا لم يستمعوا إليه ؟ إنه بهم شاعر ، وبدونهم لا شىء ، ولا ريب أنه يرمى إلى معنى أوسع من هذا وأبعد غوراً ، ويقصد التعاون الإنسانى فى أعظم حدوده

يا رفيقى أنا لولا أنت ما وقعت لحنـ
ـنًا كنتَ فى سرى لما كنت وحدى أتغنى
هذه أصداء روحى فلتكن روحك أذنا
ربما كنتُ غنيا غير أنى بك أغنى
يا رفيقى أنت إن را عيت فجرى صار أسنى
وإذا طفت بكرمى زدته خصباً وأمنا
قد سكبت الخمر كى تشـ ـرب فاشرب مطمئنا
كلما أفرغت كأسى زدتَ فى كأسى دنا

وهو يضرب لذوى الأثرة من البشر مثلا بالطبيعة وينابيعها الزاخرة بالخيرات حيث تعطى من غير حساب وتعطى الأخيار والأشرار على السواء ، وهو يريد بذلك أن يكون الإنسان نافعاً ومفيداً لإخوته من بنى الإنسان ولست أجد تعبيراً عن هذه المعانى الكريمة السمحة التى تدين بدين الحب للإنسانية جمعاء وصار شعارها :

أنا بالحب قد وصلت إلى نفـ
ـسى وبالحب قد عرفت الله

أجمل من تعبيره وأقوى ، وأتم وأوضح حين يقول
وشاهدت كيف النهر يبذل ماءه
فلا يبتغى شكراً ولا يدعى فضلا

وكيف يزين الطـل ورداً وعوسجاً
وكيف يروِّى العارضُ الوعر والسهلا
وديني الذى اختار الغديرُ لنفسه
ويا حسن ما اختار الغدير وما أحلى
تجىء إليه الطير عطشى فترتوى
وإن وردته الإبل لم يزجر الإبلا
ويغتسل الذئب الأثـيم بمـائه
فلا إثم ذا يمحى ولا طهر ذا يبـلى

وكان يذهب فى هذا مذهباً بعيداً فلا يكتفى بالمنح ، ولكن يغفر للجانى زلته ، وللمخطئ خطيئته ، ويمنحهما مودته ، مثله فى ذلك مثل الحمائم التى تغرد للشوك والورد ، والتى تشدو وصائدها يمد لها الردى ، وقد ارتضى شريعة الحمائم الورق له شرعاً ، وحسدها على ما تتمتع به من غبطة ورضا على الرغم مما يحيط بها ويحاك لها :

ليست حياتك غير ما صورتهـا
أنت الحيـاة بصمتهـا ومقالها
ولقد نظرت إلى الحمائم فى الـربى
فعجبت من حال الأنام وحالهـا
للشوك حظ الورد من تغريدهـا
وشريكه من بعـد فى إعوالهـا
تشدو وصائدها يمـد لها الردى
فاعجب لمحسنة إلى مغتالهـا
فغبطتها فى أمنهـا وسلامهـا
ووددت لو أعطيت راحة بالهـا
وجعلت مذهبهـا لنفسى مذهباً
ونسجت أخلاقى عـلى منوالها

وإذا كان الإنسان كدوداً كزاً شحيحاً بخيره ضاناً بماله بخيلا بمودته ، كرهه الناس ، وأنفوا من رؤيته ، واعتزلوه فعاش حيا كميت وكان مثله مثل التينة الحمقاء التى استكثرت ما تعطيه الدنيا ، ومنت عليها بثمرها فقالت لأترابها والصيف يحتضر :

بئس القضاء الذى فى الأرض أوجدنى
عندى الجمال وغيرى عنده النظر
كم ذا أكلف نفسى فوق طاقتهـا
وليس لى بل لغيرى الفىء والثمـر

وعزمت ألا تجود بما حبتها الطبيعة من ورق وريف وثمر حلو بخلا وكزازة ، فرآها صاحبها جرداء يابسة فاجتثها من جذورها وألقاها حطباً فى التنور :

عاد الربيع إلى الدنيا بموكبـه
فازينت واكتست بالسندس الشجر
وظلت التينة الحمقاء عاريـة
كأنها وتد فى الأرض أو حجر
ولم يطق صاحب البستان رؤيتها
فاجتثها ، فهوت فى النار تستعر
من ليس يسخو بما تسخو الحياة به
فإنه أحمق بالحرص ينتحـر

ولا يحتقرن المرء جهده مهما ضؤل فى خدمة الإنسانية ، ولا يستقلن ما عنده مهما صغر فيحبسه هذا عن الجود والبذل والنفع ، ورحم الله المقنع الكندى حين قال :

ليس العطاء من الفضول سماحـة
حتى تجود وما لديك قليـل

كل منا له مكانته ومنزلته فى بناء المجتمع ، وما يؤديه الصغير له تقديره مثلما يؤديه الكبير ، وقد ضرب إيليا أبو ماضى مثلا لمن يشعر بضعة نفسه وحقارة مكانته فى المجتمع ، ومن يظن أنه لا خير فيه ، ولا فائدة منه ، وأن عدمه خيرٌ من وجوده فيترك الحياة غير آسف عليها معتقداً أنها غير آسفة عليه ، وهو جد خاطئ فى زعمه ، بحجر صغير كان فى سد كبير بنى بين نهر وبلدة ، فأحس الحجر مهانة منزلته وصغار شأنه فبكى فى صمت الليل لأنه ليس شيئاً مذكوراً ، وأخذ يحسد كل ما فى الوجود مما يظن أن له شأناً ومنزلة : يحسد الرخام وقد نحت تمثالا ، والحجارة الكريمة وقد تألقت فى أجياد الحسان ،

ولم يلبث أن خر من موضعه إلى النهر منتحراً ، فعم الطوفان البلدة ، ولولا هذا الشعور الخاطئ الذي ألمَّ بالحجر الصغير ما وقعت الكارثة ، فلكل مكانه فى أمته ، وعليه أن يرضى بنصيبه وحظه وموضعه فى بنائها الكبير :

سمع الليلُ ذو النجوم أنيناً
وهو يغشى المدينة البيضاء
فانحنى فوقها كمسترق الهم
س يطيل السكوت والإصغاء
فرأى أهلها نياماً كأهل ال
كهف لا جلبة ولا ضوضاء
ورأى السد خلفها محكم البن
يان والماء يشبه الصحراء

* * *

أى شيء – يقول – فى الكون شأنى
لست شيئاً فيه ولست هباء
لا رخام أنا فأنحت تمثا
لا ولا صخرة تكون بناء
لست درًّا تنافس الغادة الحس
ناء فيه المليحة الحسناء
لا أنا دمعة ولا أنا عين
لست خالا أو وجنة حمراء
حجرٌ أغبرٌ أنا وحقير
لا جمالا لا حكمة لا مضاء
فلأغادر هذا الوجود وأمضى
بسلام إنى كرهت البقاء
وهوى من مكانه وهو يشكو ال
أرض والشهب والدجى والسماء
فتح الفجرُ جفنه فإذا الطو
فان يغشى المدينة البيضاء

وإذا كان هذا شأننا فى الحياة ، كل له منها نصيب وعليه تبعات ، وله مكانته ، وإذا كانت حيواتنا مرتبطاً بعضها ببعض ، وكل منا له إلى أخيه حاجة فلا داعى للكبرياء والصلف والتيه الزائف ؛ فالناس كلهم لآدم ، وآدم من تراب ، وليتذكر المرء أصله هذا أيًّا كان مركزه الاجتماعى ، وثراؤه وجاهه ، ولينظر إلى من دونه من الناس نظرة الإنسان لأخيه الإنسان ، وليكن كالسنديانة الوارفة الظلال يفىء إلى ظلها من يشاء ، وليطامن من كبريائه فإن مصيره إلى الطين الذى منه نشأ .

نسى الطين ساعة أنه طي
نٌ حقير فصل تيهاً وعربد
وكسا الخز جسمه فتباهى
وحوى المالَ كيسه فتمرد
يا أخى لا تمل بوجهك عنى
ما أنا فحمة ولا أنت فرقد
أنت لا تأكل النضار إذا جع
ت ولا تشرب الجمان المنضد
أنت فى البردة الموشاة مثلى
فى كسائى الرديم تشقى وتسعد
ولقلبى كما لقلبك أحلا
م حسان فإنه غير جلمد

* * *

لا يكن للخصام قلبك مأوى
إن قلبى للحب أصبح معبد
أنا أولى بالحب منك وأحرى
من كساء يبلى ومال سينفد

وبمثل هذه النظرة فى المجتمع الإنسانى أقام مبدأه الأول فى فلسفة الحب والإخاء والمساواة وكان شعاره الحبيب :

كن بلسماً إن صار دهرك أرقماً
وحلاوة إن صار غيرك علقما

واله بورد الروض عن أشواكــه
وانس العقارب إن رأيت الأنجما

وإذا رحنا نبحث عن سر هذا الصفاء النفسانى ، وهذه الاشتراكية السمحة ، وجدناهما حتماً فيما لاقاه الشاعر من مجتمعه ، سواء حين كان فى وطنه الأول حيث التعصب الدينى على أشده ، قد مزق وحدته ، وفرق كلمته ، وحيث قد اختلت القيم فساد الجهول ، وخمل الأديب ، ووئدت الحرية الفكرية ، وشاع الملق والنفاق ، وكان ذلك كله مما برم به الشاعر ، ودفعه إلى الهجرة يلتمس منجاة لنفسه من هذا الضيق وتلك الآفات :

وطن يضيق الحــر ذرعاً عنده
وتراه بالأحرار ذرعــاً أضيقا
ما إن رأيت به أديباً مــوسراً
فيما رأيت ولا جهــولا مملقا
مشت الجهــالة فيه تسحب ذيلها
تيهــاً وراح العلم يمشى مطرقا
شعب كما شاء التخاذل والهــوى
متفرق ويــكاد أن يتمــزقـا
لا يرتضى دين الإلــه موفقــاً
بين القلــوب ويرتضيه مفرقا

أو حين كان فى وطنه الآخر حيث الصراع المادى العنيف ، وحيث يشعر المهاجر بضعفه وقلة حيلته وكآبة غربته ، بل بذلته ومهانته ، وهو يجاهد جهاداً عسيراً ليكسب ما يقيم أوده ، وقد جاء إلى المهجر يحدوه الأمل الباسم والأحلام العذبة ويستحثه اعتزازه بنفسه وبمواهبه ، فإذا به لا يكاد يجد ما يحفظ الذماء ، وإذا هو يرى حتى أبناء جلدته الموسرين يزورون عنه فى صلفوتيه ويدّعونه لحظه وجهاده فى هذه الغابة الإنسانية الموحشة التى تغص بالوحوش الكاسرة يتصارعون صراع الجبابرة فى سبيل الرزق ، فلا بدع أن قال :

نحن فى الأرض تائهــون كأنا
قوم موسى فى الليلــة الليلاء
ضعفــاء محقــرون كأنـــا
من ظلام والنــاس من لألاء
واغتراب القــوى عــز وفخر
واغتراب الضعيف بــدء الفناء

لقد صهرته المحن وحنكه الزمن ، فروّض نفسه على فلسفة الرضا ، والحب ، والدعوة إلى الإخاء والمساواة حتى لا يشعر الفقير بهوانه ولا الصغير بقلة شأنه ، وحث على البر والمودة علهما يكفكفان دموع البائسين ، ويواسيان أحزان المنكوبين . إنها فلسفة نبعت من صميم تجاربه وكان لها أثر عميق فى شعره ورسالته .

أما المبدأ الثانى الذى آمن به أبو ماضى ، ودعا إليه بحرارة وقوة ، فقد نبع كذلك من صميم تجاربه ، وهو خدن المبدأ الأول سراوة وسموا ، وله فعل السحر فى النفوس المكلومة التى آدتها أعباء الحياة فكادت تتردى فى مهواة اليأس والإخفاق ، وتنطوى على نفسها كئيبة مدحورة ، فما إن تسمعه منغماً فى كلمة الشاعر الساحر حتى تورق آمالها اليابسة وتتجدد عزيمتها المنهارة ، وتقبل على الحياة بإرادة قوية وعزيمة فتية :

قال : السماء كئيبة ، وتجهما
قلت : ابتسم يكفى التجهم فى السما
قال : الصبا ولى فقلت له ابتسم
لن يرجع الأسف الصبا المتصرما
قال : التجارة فى صراع هائــل
مثل المسافر كاد يقتله الظمــا
أو غادة مسلــولة محتاجــة
لدم وتنفث كلما لهثت دمــا
قلت : ابتسم ما أنت جالب دائها
وشفائها ، فإذا ابتسمت فربمــا
قال العدا حولى علت صيحاتهم
أؤسرُّ والأعداء حــولى فى الحمى؟

قلت : ابتسم ، لم يطلبوك بذمهم
لو لم تكن منهم أجل وأعظما
قال : المواسم قد بدت أعلامها
وتعرضت لى فى الملابس والدُّمى
وعلىَّ للأحباب فرض لازم
لكن كفى ليس تملك درهما
قلت : ابتسم يكفيك أنك لم تزل
حيًّا ولست من الأحبة معدما
قال : الليالى جرّعتنى علقماً
قلت : ابتسم ولئن جرعت العلقما
فلعل غيرك إن رآك مرنماً
طرح الكآبة جانباً وترنما
أتراك تغنم بالتبرم درهماً
أم أنت تخسر بالبشاشة مغنما ؟
فاضحك فإن الشهب تضحك والدجى
متلاطم ولذا نحب الأنجما
قال : البشاشة ليس تسعد كائناً
يأتى إلى الدنيا ويذهب مرغما
قلت : ابتسم ما دام بينك والردى
شبر فإنك بعد لن تتبسما

وليزيد حجته قوة ، وبيانه نصاعة ، ومناظره اقتناعاً يقرن دائماً بين الإنسان والطبيعة ، ففى الطبيعة مناظر خلابة ، ومباهج فتانه ، وإذا تجهمت أو عزّ على الإنسان أن يعثر فيها إبان فصل من فصولها على جمال فليخلق هذا الجمال لنفسه ، وليحلم بما يأتى به الصيف من فتنة إذا صحرت الأرض فى الشتاء :

إذا أنا لم أجد حقلا مَريعاً
خلقت الحقلَ من روحى وذهنى
فكادت تملأ الأزهار كفى
ويعلق بالشذى الفواح ردنى

ويقول لصاحبته المكتئبة الحزينة ضارباً لها أمثلة من الطبيعة ليسرى عنها ويذهب ما بها من حزن :

ابسمى كالورد فى فجر الصبا
وابسمى كالنجم إن جن المساء
وإذا ما كفن الثلج الثرى
وإذا ما ستّر الغيم السماء
وتعرّى الروض من أزهاره
وتوارى النور فى كهف الشتاء
فاحلمى بالصيف ثم ابتسمى
تخلقى حولك زهراً وشذاء
وإذا سر نفوساً أنها
تحسن الأخذ فسرى بالعطاء
وإذا أعياك أن تعطى الغنى
فافرحى أنك تعطين الرجاء

وكم كان يأسى لهؤلاء الذين يشعرون بالفقر ، ويشتكون الفاقة غير مقدرين تلك النعم السابغة التى حباهم الله إياها وجعلها مباحة للجميع على السواء لا فرق بين معدم وثرى ، إنه كان يرى الدنيا من وجهها الباسم المشرق المتألق ، ويدعو الناس إلى أن يشاركوه فى غبطة فى هذه النظرة ، وما أحوجهم إلى أن يستجيبوا له فيخفف عنهم ما أصابهم من ضر وما أمضهم من ألم :

كم تشتكى وتقول : إنك معدم
والأرض ملكك والسما والأنجم
ولك الحقول وزهرها وأريجها
ونسيمها والبلبل المترنم
والماء حولك فضة رقراقة
والشمس فوقك عسجد يتضرم
والنور يبنى فى السفوح وفى الذرى
دوراً مزخرفة وحيناً يهدم
هشت لك الدنيا فمالك واجماً
وتبسمت فعلام لا تتبسم ؟

وكان يرى أن الكآبة إنما يخلقها المرء لنفسه ، ويجسمها حتى تنتصب أمامه عملاقاً يأخذ عليه كل جوانبه ولا يستطيع منه فكاكاً ، وعليه إذا نشد السعادة ألا يكتئب ؛ لأن الكآبة تنمو فى النفس وتورق وتزهر أزهار الشر وتثمر ثمرة اليأس وتورد النفس موارد التهلكة :

أيهذا الشاكى وما بك داء
كيف تغدو إذا غدوت عليلا

إن شر الجناة فى الأرض نفس
تتوق قبل الرحيل الرحيلا
وترى الشوك فى الورود وتعمى
أن ترى فوقها الندى إكليلا
والذى نفسه بغير جمال
لا يرى فى الوجود شيئاً جميلا
كل من يجمع الهموم عليه
أخذته الهموم أخذاً وبيلا
كن هزاراً فى عشه يتغنى
ومع الكبل لا يبالى الكبولا
لا غراباً يطارد الدود فى الأر
ض وبوماً فى الليل يبكى الطلولا
كن مع الفجر نسمة توسع الأز
هار شما وتارة تقبيلا
لا سموماً مع السواقى اللواتى
تملأ الأرض فى الظلام عويلا
أيهذا الشاكى وما بك داء
كن جميلا تر الوجود جميلا

إن الشاعر كاد يستنفد كل المعانى التى تدور حول هذه الفلسفة ، فلسفة الرضا والتفاؤل فى الحياة ، وأخذها على علاتها ، والنظر إلى ما فيها من مفاتن ، والتجاوز عما بها من أوضار ، ومن أروع ما قاله فى فلسفة الرضا أن الغبطة فكرة إذا أخذ بها الإنسان تبدلت نظرته للحياة . إن السعادة والمسرة ليستا فى الغنى ولا فى الجاه ؛ قد تسكن الكوخ وتنأى عن القصر الشامخ ؛ لأن ساكن الكوخ آمن بها ورضيت نفسه ورأى كل ما حوله يفيض بالبهجة والحبور ، وساكن القصر انصرف عنها وبرم بالحياة فاسودت الدنيا فى ناظريه :

أيها الشاكى الليالى إنما الغبطة فكره
ربما استوطنت الكو خ وما فى الكوخ كسره
وخلت منها القصور ال عاليات المشمخره
تلمس الغصن المعرى فإذا فى الغصن نضره
وإذا رفت على القف ر استوى ماء وخضره
وإذا مست حصاة صقلتها فهى دره
لك ، ما دامت لك الأر ض وما فوق المجره
فإذا ضيعتها فا لكون لا يعدل ذرة
أيها الباكى رويداً لا يسد الدمع ثغره
أيها العابس لن تع طى على التقطيب أجره
لا تكن مرا ولا تج عل حياة الناس مره
إن من يبكى له حو ل على الضحك وقدره
فتهلل وترنم فالفتى العابس صخره

إن مثل هذا الشاعر المبدع الذى يغسل ببلسم شعره ، وجميل فكره ، وصفاء نفسه ، وعمق فلسفته فى الحياة ، وضر نفوسنا ، وأدران قلوبنا ، ويجتث الهم والحزن من صدورنا ، ويجدد عزائمنا الخامدة ، ويلهب إرادتنا الهامدة ، ويدعونا إلى المحبة والود ، والرحمة والعطف ، وأن نطامن من كبريائنا ، ونخفف من غلوائنا ، ويبعث فينا بقيثارته الساحرة ، وفلسفته الباهرة النشوة والغبطة ، والتمتع بكل ما أفاضه الله على هذا الوجود من نعم — لشاعر جدير بأن يحتل من قلوبنا مكاناً مرموقاً ، فلنرجع إليه كلما حزبنا الهم ، أو كبا بنا الجد ، أو نكأنا الزمن ، أو توالت المحن ، نلتمس لديه ترياقاً لأدوائنا وشفاء لأوصابنا ، وحرى بشعرائنا المحدثين أن تكون لهم فى الحياة فلسفة يصدرون عنها ويدعون إليها ، وأن تكون غايتها إسعاد الإنسانية ، وإشاعة البشر والمسرة فيها ، لا أن يكون همهم الشكوى والنحيب ، والانطواء على أنفسهم يجترون آلامهم .

ولقد زار إيليا أبو ماضى الشرق العربى فى أخريات حياته ، وتلمس الشعراء ليتعرف إليهم ، وليفيد مما عندهم ، واستمع إليه يخبرك بما انطبع فى نفسه من دراسة لشعرهم حيث يقول : «لم أجتمع بشاعرية ضاحكة فى هذه الرحلة ، بل وجدت الشعراء مصابين بأمراض النساء النفسانية . فهم كالنساء يغرهم الثناء ، وكالنساء يميلون إلى البكاء» .

الشاعر محمد إقبال

لمناسبة انقضاء عشرين سنة على وفاته

بقلم الأستاذ سمير وهبي

توفى الشاعر إقبال فى اليوم الحادى والعشرين من أبريل ١٩٣٨ ، أي منذ عشرين سنة . . هذا الشاعر الفيلسوف الذى كان لشعره فعل السحر فى خلق باكستان : فهو الذى استنهض همم المسلمين فى شبه القارة الهندية ، ودعا لأول مرة إلى إنشاء دولة إسلامية فى الهند حين ترأس مؤتمراً لحزب الرابطة الإسلامية عقد فى سنة ١٩٣٠ ، وشارك مشاركة فعالة مع مجموعة من ساسة المسلمين فى الهند من أمثال رحمت على ومحمد على جناح حتى خرجت فكرة الباكستان إلى حيز الوجود فى عام ١٩٤٧ ، أى بعد وفاة إقبال بنحو تسع سنوات .

وجدير بالذكر أن نقول : إنه هو الذى « سك » كلمة باكستان ، وكونها من أوائل حروف المقاطعات الإسلامية التى دعا إلى ضمها وتكوين دولة مستقلة منها . وهذه المقاطعات هى : البنجاب وكشمير والسند .

* * *

ولد إقبال فى بلدة سيالكوت بالبنجاب عام ١٨٧٣ ، وانحدر من أسرة براهمية هندوكية عاشت فى كشمير ، وأسلم أحد أجداده قبل ثلاثة قرون فى عهد المغول الذين حكموا الهند فترة من الزمن ، وهاجر جده من كشمير إلى سيالكوت حيث ولد محمد إقبال لأبوين فقيرين ، وفى طفولته التحق بمكتب ليتعلم القرآن ، ثم أدخل كلية البعثة الإسكتلندية حيث نال شهادتها بامتياز ، وتتلمذ إقبال على المستشرق المعروف (توماس أرنولد) فى كلية لاهور الحكومية ، ومنها حصل على درجتين علميتين ، ولكن نهمه لاغتراف العلم دفع به إلى السفر فى سنة ١٩٠٥ إلى جامعة كمبردج بإنجلترا ، ثم إلى هيدلبرج بألمانيا ، وأخيراً إلى ميونيخ حيث حصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة سنة ١٩٠٨ ، ودكتوراه أخرى فى القانون .

وعاد إقبال إلى أرض الوطن ليشتغل بالمحاماة حتى سنة ١٩٣٤ حين اضطره المرض إلى تركها . ويحكى أن له خطة اتبعها دائماً عند قبول قضاياه : ذلك أنه لم يكن يقبل قضية يشك فيها أن موكله على خير حق ، كما أنه كان قنوعاً إلى درجة أنه لم يكن يقبل قضايا جديدة إذا علم أن عنده من المال ما يكفيه حتى نهاية الشهر [1] .

واشتغل إقبال بالسياسة ، وعين عضوا بالمجلس التشريعى بالبنجاب ، وسافر إلى لندن ليشترك فى مؤتمر المائدة المستديرة ، كما كان رئيساً لحزب مسلمى الهند . وهو الذى دعا فى سنة ١٩٣٠ إلى وجوب إنشاء دولة إسلامية فى شبه القارة الهندية تنفصل عن الهند ، تلك الدعوة التى أصبحت فيما بعد هدفاً رئيسيًّا جاهد المسلمون الهنود لتحقيقه حتى تم لهم ما أرادوا فى أغسطس ١٩٤٧ يوم انقسمت الهند إلى دولتين مستقلتين : هندوستان ، وباكستان .

فلسفة إقبال :

المعروف عن إقبال أنه بالغ فى تصوير الإنسان كفرد يؤمن بفرديته ويناضل من أجل كرامته الإنسانية ، وهو يطلب إلى الفرد أن يكون كاملا فى حد ذاته ، لا أن يفنى فى ذات خالقه ، وهو يهيب بالإنسان أن يكون حرا مقداما حتى يكاد يرفع الإنسان من العبودية إلى الألوهية . وفيما بعد بضعة أبيات مقتبسة من ديوانه الشهير (بانك درا)

(١) محمد إقبال ، سيرته وفلسفته وشعره ، بقلم الدكتور عبد الوهاب عزام (١٩٥٤) ص ٣١ .

ومعناه صليل الأجراس ، وهى من ترجمة الدكتور عبد الوهاب عزام :

اخلُقَن دنياك كى تحيا بها
سر هذا الكون بالحق ، الحياة
هذه الحرية بحر زاخـــر
وغدير فى حمى الرق ، الحياة
تختفى فى الطين سرا وترى
بقوى التسخير والخلق ، الحياة
هى فى الغالب ترب غافـــل
وهى فى اليقظان سيف جاهد [١]

وهو شديد الثقة بالإنسان ، الأمر الذى حدا به إلى التكهن بانتصار الإنسان فى المعركة التى يخوضها من أجل تقدمه : انظر إليه كيف يخاطب الفرد ، متمثلا فيه أنه خليفة الله على الأرض :

لقد ذرفت الدموع السخينة لليالى طويلة من أجل الإنسان . . .

عند ما كانت غوامض الحياة تتكشف أمامى

« ولقد تلقنت درساً من إسراء محمد

هو أن السماء ليست بعيدة عن متناول البشر . . . »

وفى رأى السيد تفضل على ، سفير الباكستان بمصر أن هناك اتجاهات ثلاثة نلمسها فى فلسفة إقبال ، هذه الاتجاهات هى : « الحصول على الحرية الشخصية ، وبلوغ الخلود الشخصى ، وتحقيق الإنسان الكامل » [٢]

ولم نجد فى كل المراجع التى رجعنا إليها وصفاً أبدع من التحليل الذى كتبه الدكتور محمد حسين هيكل عن فلسفة الدكتور إقبال :

« ومدلول الذاتية عند إقبال يختلف عن مدلولها عند غيره : الذاتية عند بعضهم هى «الأنانية» التى تجعل الفرد لا يفكر إلا فى نفسه ، ولا يعمل إلا لنفسه ، والتى تدفعه ليرد كل ما فى الحياة إلى نفسه ، والذاتية عند بعض آخر مصدر الشرور ؛ لأنها تغرينا بالتماس ملاذ الحياة وأهوائها ؛ أما عند إقبال فالذاتية تختلف عن هذا التصوير أشد الاختلاف ، الذاتية عنده هى الروح المنشئ الذى أودعه الله الإنسان ، وجعل العمل والدأب فيه وسيلتنا إلى انتشار هذا الروح فيما حولنا وإبراز ما تنطوى عليه نفوسنا من قوة وخير . وكما ينمو جسمنا حتى يبلغ كماله ، وكما تزهر الشجرة وتثمر ، كذلك يجب أن تنمو الذاتية حتى تبلغ كمالها . . » [١]

والدكتور إقبال بشهادة أستاذه توماس أرنولد ، شاعر له فكر أصيل ، وأفكاره نابعة من تأمله فى الكون ، وهى ليست صدى لآراء غيره من المفكرين [٢] . نقول هذا ؛ لأن بعض الكتاب اعترضوا قائلين : إن (إقبال) تأثر بمؤلفات الفيلسوف الألمانى نيتشه عن السوبرمان [٣] .

والديوان الذى يحتوى على خلاصة فلسفته عنوانه (أسرار خودى) ومعناه بالفارسية (أسرار الذات) بسط فلسفته الذاتية فى مقدمة هذا الديوان فى معرض الرد على المفكر بديدلى وغيره : كتب يقول :

« الحياة كلها فردية ، وليس للحياة الكلية وجود فى الخارج ، ولا ريب أن هذا التصور يخالف كل المخالفة ما ذهب إليه شراح فلسفة هيجل من متأخرى الإنجليز ، ويخالف وحدة الوجود الذى يقول : إن مقصد الحياة الإنسانية أن تفنى نفسها فى الحياة المطلقة ، كما تفنى القطرة فى البحر .

إنى أرى هدف الإنسان الدينى والأخلاقى إثبات ذاته لا نفيها ، وأن كماله على قدر إثباته ذاته ، وتمكين

---

(١) يجيز شعراء الفارسية والأردية أن تكرر كلمة واحدة فى آخر الأبيات ويسمونها « رديفا » ولكنهم يلتزمون قبلها قافية . فالحياة فى الأبيات الثلاثة « رديف » والقافية فى الكلمات التى قبلها (انظر مجلة الثقافة العدد الأول الصادر فى ٣ من يناير ١٩٣٩) .

(٢) من دراسة للسيد تفضل على فى كتاب جامع عن محمد إقبال نشر بالقاهرة فى سنة ١٩٥٦ ص ١٠ .

(١) من دراسة للدكتور محمد حسين هيكل «باشا» فى كتاب جامع عن محمد إقبال نشر بالقاهرة فى سنة ١٩٥٦ ص ٤٥ — ٤٦ .

(٢) من دراسة للسيد تفضل على ص ١٠ — ١١ .

(٣) من دراسة الدكتور عزام ص ٤٧ .

استقلالها . ومثله الأعلى هو الذات العليا التي لا تشبهها ذات : الخالق جل وعلا . كلما تخلق الإنسان بأخلاق الله كما جاء فى الأثر ، وقارب هذه الذات العليا الوحيدة - قرب من كماله » (١) .

* * *

ومحمد إقبال فيلسوف طموح يرى إمكان الاتصال بالله سبحانه شأن المتصوفين :

أنت بحر ما له من ساحل ... وأنا الجدول فيه الوشل
فاجعلن شطىّ حدا واصلا ... أو فدعنى دون شط يفصل

ومن المفكرين الهنود الذين عاصروا إقبال الشاعر الهندى تاجور الذى توفى سنة ١٩٤١ ، وهو مفكر ضرب فى الصوفية بسهم وافر ، وهو أحد الحائزين على جائزة نوبل الأدبية ، والشاعران تاجور وإقبال صنوان تعتز الهند بذخيرتهما ، والفرق بينهما كالفرق بين الحركة والسكون : فروح شعر تاجور كلها هدوء وسكون وهما من لوازم التفكير العميق فيما وراء الطبيعة الذى لا يزال الصفة المميزة لديانة الهندوس . . وأسلوبه يدفع القارئ إلى التزام الهدوء والسكينة والتفكير . على حين نرى أن فى شعر إقبال حركة وإقداما وهما من الصفات المميزة لدعوة الإسلام وثقافته ، وهو يوقظ قارئه من الغفوة وينفخ فيه روح العزيمة والجهاد (١) .

(١) الدكتور عزام ص ٥٠ .

(١) من دراسة مطولة للسيد أبى النصر أحمد الحسينى الهندى ، نشرت فى المقتطف ، المجلد ٩٢ الأجزاء ٢ ، ٣ ، ٤ (فبراير ، مارس وإبريل ١٩٣٨) .

* * *

بين المثالية والواقعية
فى الأدب الشعبى

بقلم الأستاذ محمد قنديل البقلى

تاجر بلا مال ، لكن الصدق رسْماله
عايش فى أمان ، ومال الخلق رسماله
إذا كان مالوش حد يبقى الجد رسْماله

* * *

أكم رخيص النسب قالوا الشرف حلاّه
إذا كان حداه مال يتكيل بكيل غلاّه
وإذا لطش السوق لم يعرف يبيع والشرّ
والكل ينفوه والرُّفقة العزاز غلاه
مدام زهره انكسر ضاع النظر والشر .

* * *

كار التجارة يحب الذوق والحيلة
وارجع عن الكبر ياما ضيع ناس يا حيلة
دا الرزق بالله ماهش بالجرى والحيلة
خطة جميلة وربّ العرش رسمالك

كما ينفعل الشاعر الفصيح بمجتمعه ويتأثر بما يحيط به فيترجم عن عواطف جياشة متدفقة متلونة بما انفعل به وبما انطبع فى نفسه من أحاسيس ومشاعر متباينة . كذلك ينفعل الشاعر الشعبى بما يحس ويرى ، يعينه ما جبل عليه من دقة الحس ورقة الشعور ، وما عرف عنه من شدة صلته بالمجتمع الشعبى الذى يعيش فيه ؛ فهو قادر على أن يصور اتجاهات المجتمع وأهواءه ونزواته أكثر

من قدرة الشاعر الرسمى الذى يعيش فى برجه العاجى ولا يتصل إلا بطبقة الخاصة من الناس ، فإذا ما تحدث شاعرنا الشعبى فهو أكثر واقعية فى تصوير المجتمع وأكثر إمعاناً فى تفهم ما يجرى فى بيئته ؛ فها نحن أولاء نستمع إلى الشاعر وهو يحدثنا عن التجارة فيميل به الحديث إلى ما يحس به فى حياته وما يحس به الناس فيتألم كما يتألمون حينما يشقون بالتاجر الذى يغالى فى أسعاره ، ويفرح كما يفرح الناس حينما يجد التاجر يصدقهم فى معاملته ويتحبب إلى عملائه بالكسب القليل الحلال . وهو إذ يحس هذا الإحساس يبغى من التاجر أن يكون إنساناً قبل أن يكون طالب مال ، وأن يحس بأن الحياة أخذ وعطاء وأنه يجب التعادل بين هذا الأخذ وهذا العطاء ، حتى يكون التاجر صدوقاً وصديقاً . واستمع إلى الشاعر يقول :

تاجر بلا مال لكن الصدق رسماله
عايش فى أمان ومال الحلق رسماله
إذا كان ملوش حد يبقى الجد رسماله

انظر إلى هذه المعانى العميقة القوية المتدفقة من شاعر شعبى يرسل الحكمة إرسالا ، ويطلقها فى صورة قوية ينفعل بها كل من يستمع إليه فتجيش فى نفسه مختلف الأحاسيس والمشاعر ؛ فهو يصور مُثُلاً أعلى للحياة الحق التى يجب أن يكون عليها المجتمع ، تلك الحياة التى رسمها الإسلام من الصدق فى المعاملة .

فهنا تجد تاجراً قليل الحظ من المال كبير الحظ من الصدق ؛ فهو قد اتخذ هذه الصفة الإنسانية المثالية (رأس ماله) وهذه الصفة أكسبته الاطمئنان النفسى فى حياته حتى أحبه الناس جميعاً فعاش بينهم فى أمان ، ووثق به الناس حتى لتكاد تحسب أن ما مع الناس من مال هو ماله الخاص الذى اتخذه رأس ماله فى تجارته ، بل أكثر من ذلك أكسبته هذه الصفة خصلة أخرى وهى سعيه الكريم فى سبيل رزقه ، وإن لم يكن ذا عزوة بين قومه أو فى مجتمعه . فهذه المعانى العميقة التى صورها هذا الشاعر الشعبى بفطرته هى معان إنسانية خالدة صالحة لكل زمان ولكل بيئة . وما خلود الأدب وبقاؤه إلا لما فيه من سمات الصدق فى التعبير عن أمثال هذه المعانى الإنسانية .

ولعل الشاعر الشعبى حينما تدفقت هذه المعانى على لسانه كان يتمثل أمامه رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وهو الرجل القليل الحظ من المال ، اليتيم ، ولكنه كان أميناً صادقاً ، فطلبته السيدة خديجة رضى الله عنها ليتاجر لها فى مالها لصدقه وأمانته قبل كل شىء ، ثم اتخذته بعلا لمنزلته فى قومه ، وكان الصدق رأس ماله فى حياته حتى لقب بالأمين .

فهذا مثال من الأمثلة التى صورها الشاعر فى هذه الأبيات القليلة ، وهى أبيات نستطيع أن نتخذها حكمة أو — إن شئت — موعظة ؛ ثم أطلق بعد ذلك قوله :

أكم رخيص النسب قالوا : الشرف علاه

فى التعبير عن أن الإنسان ليس بحسبه ونسبه ، بل بخلقه وعمله ؛ فكم من وضيع النسب سمت به همته بفضل ما اتصف به من خلق نبيل إلى أن ارتفع بنسبه ، وكم من شريف فى قومه هوت به أخلاقه إلى الحضيض . فالشاعر ينظر إلى الحياة نظرة الرجل المثالى من ناحية ، ونظرة الرجل الواقعى من ناحية أخرى : فهو مثالى فى تصوير ما يجب أن يكون عليه التاجر ، وهو واقعى فى ذكر أمثلة للرجل الذى ارتفع بخلقه ، وكم كان هذا الشاعر الشعبى موفقاً فى التوفيق بين الواقعية والمثالية ؛ إذ قل أن نجد فناناً استطاع أن يوفق هذا التوفيق .

أما اللى كاره الخيانة والطمع والشر
إذا كان حداه مال يتكيل بكيل غلاه
وإذا لطش السوق لم يعرف يبيع والشر
والكل ينفوه والرفقة العزاز غلاه
مدام زهره انكسر ضاع النظر والشر

لم يكتف الشاعر بأن يصور التاجر الأمين الصادق ، بل صور لنا صورة التاجر الجشع بما يناقض الصورة

الأولى ، فهو تاجر كثير المال ، ولكنه يتصف بالخيانة والطمع والشر ، وقد عرفت عنه هذه الصفات فى قومه وبين مجتمعه ، فأمواله مكدسة تكديساً يريد أن يضاعفها ويحاول أن يغالى فى ذلك فإذا به يخسر رفقاءه ولا يعرف لطمعه كيف يبيع أو يشترى ويبتعد عنه قومه ، وكأنه منفى بينهم أو بمعنى آخر يعيش غريباً بين أهله وعشيرته ، فإذا حدث له ذلك كله فسلام على مركزه التجارى وعلى مكانته فى مجتمعه حيث لا تنفع معه نصيحة ولا مشورة .

هذه صورة مضادة لصورة التاجر السابق ، فيها أيضاً المثالية والواقعية تسيران جنباً إلى جنب وترتبطان معاً برباط لا يسهل انفصامه ، مما يجعلنا نعجب لقدرة هذا الشاعر الفنية فى تصوير هاتين الصورتين : صورة التاجر الصادق وصورة التاجر الخائن :

كار التجارة يحب الذوق والحيلة
وارجع عن الكبر ياما ضيع ناس باحيلة
دا الرزق بالله ماهش بالجرى والحيلة

وأبى الشاعر الشعبى إلا أن يكون واعظاً يعلم الناس أصول التجارة وقوانين المعاملة بين التاجر ، وعميله ولخص قوانينه التى وضعها فى قوله : « إن فن التجارة فى حاجة إلى الذوق والحيلة » . والذوق عنده بل فى المجتمع الشعبى يرادف حسن المعاملة واللطف مع الناس ، والحيلة بمعنى التحبب إلى الناس .

هذا هو القانون الأول لكل من يريد أن يمارس هذا الفن ، عبر عنه الشاعر بهذا التعبير البسيط فى لفظه العميق فى معناه . فإذا عرفنا أن البند الأول فى أحدث قوانين التجارة يتفق مع ما أراده هذا الشاعر الشعبى عجبنا كيف استطاع هذا الشاعر الشعبى الذى لم يدرس إلا فى مدرسة الحياة أن يأتى بما يدرسه العلماء فى الجامعات ، وكليات التجارة ، ولكن دقة حس الشاعر وممارسته للحياة العامة جعلته يأتى بما وضعه العلماء من قوانين وقواعد لفن التجارة ، ثم ينصح كل من يشتغل بالتجارة أن يتواضع ولا يجعل الكبرياء والصلف فى أخلاقه ولا يكون مدلا فى صلته بالناس . وقد عبر عن إدلاله بقوله (يا حيلة) ؛ فإن أمثال هذه الصفات لاتصلح لمعاملة الناس التجارية .

هذه الصفات كلها لمسها الشاعر من تجاربه الخاصة فى الحياة ، وتأثر بها ، فجرت على لسانه ، ولكن الشاعر شعبى قبل كل شىء فيه ما فى الشعب من تواكل ، وفيه هذه المسحة الدينية التى عرف بها ابن البلد المصرى من اتكال على الله فى كل أعماله وتصرفاته ، يصور ذلك كله فى قوله : (الرزق على الله) . فمهما تحايل التاجر ومهما سعى وكد فرزقه مكتوب منذ الأزل لا يستطيع له تغييراً ولا تبديلا . هذا المعنى بين الشعب يمثله أيضاً المثل العامى (تجرى يا بن آدم جرى الوحوش وغير رزقك لم تحوش) . ولكن هذا المعنى عند الشعب يرمى إلى معنى آخر وهو أن تعمل لما فيه إرضاء الله تعالى ؛ وبذلك يعطيك الله ما يشاء ، أو بحسب التعبير الشعبى (يجب أن يكون بينك وبين الله عمار) . فالرجل الشعبى يحاول أن يرضى ربه حتى يزيد رزقه . وهذا ما عبر عنه شاعرنا الشعبى فى ختام هذه المقطوعة :

خطة جميلة ورب العرش رسمالك

وهكذا جلا لنا الشاعر فى هذه المقطوعة الشعبية صوراً مختلفة لإحساسه ومشاعره ، بل لإحساس كل رجل فى الحياة نحو هذه الناحية الخاصة من نواحى الحياة الإنسانية اليومية التى نراها فى كل مجتمع وليست مقصورة على طبقة دون غيرها ، تلك هى ناحية التجارة وناحية تلك الصلة التى تربط التاجر بعميله .

بيّن الشاعر صوراً واقعية على نحو ما رأينا ، وأخرى مثالية فيها كل ما يريد أن يقوله أى إنسان دقيق الحس فى هاتين الناحيتين : التجارة وصلة التاجر بالمشترى ، ولكن شاعرنا استطاع أن يعبر عما يكنه من إحساس وشعور بطريقته الخاصة ، فاستخدم لها ألفاظاً شعبية ، واستطاع أن يلائم بينها ملاءمة دقيقة حتى

جعل لها نغمة موسيقية ، هى تلك الموسيقى التى يعرفها كل من استمع إلى الموال الشعبى والتى يحذقها صناع المواويل ، وهى موسيقى خاصة أخذت من صميم البيئة المصرية . ويخيل إلى أنها هى الموسيقى المنبعثة من الساقية ، فليس ببعيد أن يفطن الفنان المصرى منذ استمع إلى صوت الساقية إلى ما بها من موسيقى حزينة تتفق هى ونفسيته وما عرف عن المصريين من لبس السواد ، وهو لباس الحداد فى مصر ، فأخذ الفنان ينشد أحاسيسه ومشاعره فى نغمة حزينة ، هى ، كما قلت ، الموسيقى التى تنبعث من الساقية ؛ ولذلك أحب الشعب المصرى هذه المواويل ومال لسماعها ؛ لأنها صدى نغمات الحزن الدفين الذى يملأ نفوس المصريين .

ودراسة نفسية الشعب المصرى تدلنا بوضوح على هذه الناحية ، أى ناحية الحزن الذى لا نعرف كيف نعلله تعليلا صحيحاً بالرغم مما فى مصر من سهولة فى الحياة وصفاء فى الجو وخصب فى التربة . الحياة فى مصر لينة سهلة بخلاف ما فى البلاد الأخرى ، ولكن نفسية الشعب نفسية حزينة . والأدب المصرى سواء أكان أدباً شعبيا أم أدباً تقليديا ، أم ما يحكى فى مصر من قصص شعبى (حواديت) هى كلها مملوءة بشعور الحزن أكثر من أى شىء آخر . حقيقة نرى المصريين يجيدون فن الفكاهة والنكتة اللاذعة ، وذلك كله عندى هو تنفيس عن الألم الدفين الذى فى نفوسهم . وإذا عرفنا ذلك كله استطعنا بسهولة ويسر أن نعلل هذه النغمات الحزينة التى يغنى بها الموال المصرى مهما كان موضوعه ومهما كان الغرض الذى قيل فيه .

وشاعرنا فى هذه المقطوعة السابقة استخدم بعض الألفاظ استخداماً خاصا وكأنه اختارها فى شىء من العناية والدقة : فهو يستعمل بعض الألفاظ ليقوى بها المعانى التى أوردها إذ هو مثلا يقول :

إذا كان حداه مال يتكيل بكيل غلاه

فأراد الشاعر أن يغالى فى تصوير كثرة أموال التاجر الخائن ، فلم يجد أقوى من قوله « يتكيل » وكأن المال عند هذا التاجر مثل الحبوب التى لا يستطيع أحد أن يعدها أو يحصرها ، إنما يكيلها كيلا . وقوله فى بيت آخر « إذا لطش السوق » فكلمة لطش لها مدلولها فى الإمعان فى تصوير ما ينتاب السوق من تقلبات ، وما ينتاب التاجر من كساد . فاستخدامه لهذا اللفظ هو اختيار دقيق ليكسب المعنى المقصود قوة ، وفى الوقت نفسه ليزيد موسيقى البيت ؛ لما فى هذا اللفظ من ملاءمة بين المعنى والموسيقى . وكذلك نستطيع أن نقول عن اختياره لقوله : « الكل ينفوه » ، فالشاعر لم يعبر بقوله : (الكل يبعدوا عنه) ، بل استخدم لفظ « ينفوه » إمعاناً منه فى تصوير مدى كراهية الناس لهذا الخائن ، وهرب الناس منه . هكذا نجد الشاعر يستعمل ألفاظاً خاصة تتفق مع الصورة التى يرسمها حيناً ، أو ليقوى المعنى الذى يقصد إليه حيناً آخر .

غير أننا مضطرون إلى الوقوف عند بعض ألفاظ وردت فى هذا الموال هى ألفاظ لا أدرى كيف أتى بها الشاعر ، ولا من أين أتى بها ؛ فإنها غير معروفة ولا متداولة بين الشعب فقوله مثلا : « لم يعرف يبيع والشر » فكلمة الشر هنا بمعنى الشراء ، وهى كلمة ليس لها قاعدة نستطيع أن نأخذها من الاشتقاقات الفصيحة ، ولا نستطيع أن نجدها فى قاموس الألفاظ العامية ، ولكن الشاعر اضطر بالرغم من هذه المغالطة فى الاشتقاق إلى استخدامها حتى تم له صنعته البديعية فى المقابلة بين البيع والشراء . وكذلك قوله « ضاع النظر والشر » فالشر هنا بمعنى المشورة ، والاشتقاق بعيد كل البعد عن الأصل اللغوى والشعبى أيضاً ، ولكن اضطر الشاعر إلى أن يأتى بها حرصاً على الوزن والقافية .

هذا كله يدل على أن الشاعر اصطنع اشتقاقات لا أصول لها ، واستخدم ألفاظاً لا تفهم بسهولة ، ولكنها كانت قيمة إذا فهمت ، وليس شاعرنا بدعاً فى ذلك ؛ فأكثر الشعر الشعبى ملىء بهذا كله ، والشاعر الشعبى

يعتمد كثيراً على ذكاء السامع فى متابعته وتفهم معانيه .

وهنا يحلو لى أن أفرق بين الألفاظ العامية وبين الألفاظ الشعبية : فالألفاظ الشعبية أعم من الألفاظ العامية ؛ لأن الشعب قد يتحدث بألفاظ فصيحة ، وبألفاظ دخيلة ، وبألفاظ عامية هى تصحيف أو تحريف عن الألفاظ الصحيحة ، وقد تكون لهجة من اللهجات الفصيحة ؛ فالعامى إذن قد يكون غير الشعبى ؛ لأن الألفاظ العامية أضيق فى المدلول من الألفاظ الشعبية . وشاعرنا فى هذه المقطوعة يبين فى استخدامه للألفاظ هذا الفرق بين العامى والشعبى ؛ فهو يتحدث حديثاً شعبيا ، فى ألفاظه العربى الفصيح ، وفى ألفاظه العامى . ومن السهل على القارئ أن يلمس اللونين من اللفظ فى هذه المقطوعة .

* * *

أخبار مجموعة

دراسة لكتاب عربى قديم

بقلم الأستاذ فؤاد دوارة

بدأ خلفاء بنى أمية يتجهون بفتوحهم ناحية المغرب ، بعد أن استقرت لهم الأمور فى المشرق ، فأنفذوا حملاتهم المتكررة إلى شمالى إفريقية ؛ حتى دانت لهم بعد عدة حروب طاحنة مع أهلها البربر .

وكان من الطبيعى لمن فتح شمالى إفريقية ، واستقر فيها ، أن يتجه بطموحه إلى الأرض الأوروبية التى لا يفصلها عن شمالى إفريقية سوى زقاق مائى ضيق ؛ وهكذا خرج طارق بن زياد وموسى بن نصير فى أواخر القرن الأول للهجرة على رأس جيش بربرى عربى لفتح إسبانيا ، التى لم تلبث أن دان معظم أجزائها للحكم العربى . ولما استقر الأمر للعرب فى تلك الأرض الأوروبية النائية قامت لهم فيها حضارة إسلامية خاصة متأثرة بتلك البيئة الجديدة ، وبالاختلاط بين الأجناس ، والاتصال بحضارات أخرى غير حضارتهم .

ولا بد لدارس هذه الحضارة الإسلامية من الاستعانة بالتراث المكتوب الذى خلفه لنا العرب فى الأندلس ؛ فقد ترك المسلمون الأندلسيون تراثا ضخما من الكتب لم يبق لنا منه إلا القليل بعد ما تعرض لمحنتين كبيرتين : كانت أولاهما فى القرن الخامس عشر الميلادى حينما جمع الكردينال « كمنيس » مطران طليطلة جميع الكتب والآثار العربية فى غرناطة ، وأحرقها فى ساحات المدينة .

أما المحنة الأخرى فقد عرضت فى القرن السابع عشر الميلادى حينما شبت النيران فى جانب من مكتبة « الأسكوريال » ، والتهمت جزءا كبيرا من التراث الأندلسى العربى الذى كان محفوظا بها .

وكان حظ كتب التاريخ كغيرها من كتب العلوم والفنون الأخرى التى خلفها الأندلسيون ؛ فقد ضاع أغلبها ؛ على أن ما بقى منها يكفى على ضآلته أن يبين لنا صورة واضحة عن تاريخ الأمة العربية فى الأندلس .

ومن هذه الكتب ما تناول بالتفصيل تاريخ الأندلس منذ الفتح العربى حتى سقوط الدولة الأموية : مثل كتاب « نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب » للمقرى ، وكتاب « المعجب فى تلخيص أخبار المغرب » للمراكشى ، وكتاب « البيان المغرب » لابن عذارى ومنها ما تخصص فى الحديث عن موضوع خاص من

تاريخ العرب فى إسبانيا : مثل كتاب « الإحاطة فى مملكة غرناطة » للسان الدين بن الخطيب . وهناك بعد ذلك نوع ثالث من كتب التاريخ الأندلسى القديمة ، تكلم مؤلفوها بإسهاب عن المراحل الأولى لفتح العرب لشمالى إفريقية وإسبانيا ، ومن هذه الكتب رسالة ابن القوطية عن فتح الأندلس ، وكتاب « أخبار مجموعة » موضوع هذا المقال ، وعنوانه الكامل هو :

« أخبارٌ مجموعة فى فتح الأندلس ، وذكر أمرائها رحمهم الله والحروب الواقعة بها بينهم » .

والنسخة التى بين أيدينا من هذا الكتاب طبعت فى مدريد عام ألف وثمانمائة وسبع وستين ، فى مائة وخمس وستين صفحة من الحجم الكبير ، وألحقت بها ترجمة وتعليق باللغة الإسبانية فى مائتين وخمس وستين صفحة .

ومؤلف الكتاب مجهول لم يذكر اسمه فى هذه النسخة ، فإذا قلبت معاجم الكتب العربية لم تجد أية إشارة للكتاب فى « كشف الظنون فى أسماء الكتب والفنون » لحاجى خليفة ، ووجدت « معجم سركيس » يورد اسم الكتاب فقط ، أما « بروكيلمان » فيشير إليه إشارة عابرة فى موسوعته الألمانية « تاريخ الأدب العربى » ، ويرجح أن مؤلفه كتبه فى عصر الخليفة عبد الرحمن الناصر .

ومن السهل أن نرفض هذا الترجيح الذى قال به بروكيلمان ، ونؤكد أن الكتاب كتب بعد عصر عبدالرحمن الناصر بفترة ليست بالقصيرة ؛ فمؤلف الكتاب حينما يعرض لسيرة هذا الأمير يقول : « . . . واتصل مُلك عبد الرحمن خمسين سنة فى عز منيع وسلطان قاهر وفتوح للبلدان . . . » ويقول عنه فى موضع آخر : « . . . واستحكم من أمره ما لو اتصل عزمه فيه ، وتأييد الله عليه ، لغلب على المشرق فضلا عن المغرب ، ولكنه عفا الله عنه مال إلى اللهو ، واستولى عليه العجب ، فولى للهوى لا للغناء ، واستمد بغير الكفاة ، وأغاظ الأحرار بإقامة الأنذال . . . »

وواضح أن مثل هذه العبارات لا يمكن أن تكتب فى عهد الأمير الناصر ، ولا بعد وفاته مباشرة ؛ لذلك نرجح أن زمن تأليف الكتاب يرجع إلى أواخر القرن الرابع الهجرى ، ومن الجائز مع ذلك أن يكون المؤلف قد عاصر فترة من حكم الناصر .

وأول ما يثير العجب فى هذا الكتاب ، بعد سقوط اسم مؤلفه ، هو عنوانه : « أخبار مجموعة » :

« هل نفهم من هذا العنوان أن المؤلف قد جمع بعض الأخبار والروايات المتواترة فى عهده ، وسجلها فى هذا الكتاب ووضع له هذا العنوان ، أو أنه جمع هذه الأخبار من كتب أخرى سابقة عليه ، فليس له فى هذه الحال من فضل سوى فضل الاختيار والجمع ؟

إن قارئ الكتاب ليلاحظ دقة التفاصيل التى يوردها المؤلف عن أحداث معينة فى عصور مختلفة ، دون أن يشير إلى الرواة الذين وصلت إليه هذه الأحداث عن طريقهم . وهو الأسلوب المعروف « بالعنعنة » فى كتب التاريخ القديمة ، فيقول المؤلف وصلت إلىّ هذه الحادثة عن فلان عن فلان . . إلى أن يصل إلى راوى الواقعة .

أما مؤلفنا فيغفل هذه السلسلة من الأسماء ، ويورد وقائعه : إما على لسان بطلها ، وإما عن لسان من سمع منه مباشرة . وحينما نلاحظ أن هذه الأحداث والوقائع تفصل بينها مئات السنين ، نستطيع أن نجزم بأن مؤلف الكتاب لم ينقلها عن طريق المشافهة ، وإنما نقلها عن كتب دونت فى عصور قريبة من الأحداث التى ترويها ؛ ومما يؤيد هذا الرأى هذه العبارة :

« وما زال فلان حاله كذا إلى اليوم . . » التى تتكرر كثيراً فى الكتاب فى أزمنة مختلفة ، بحيث لا يمكن أن تستمر هذه الأحوال إلى العصر الذى ألف فيه الكتاب : فالمؤلف مثلا حينما يتحدث عن « المروانىّ » عامل عبد الرحمن بن معاوية على « إشبيلية » وابنه ، وكيف هزما يوسفَ الفهرى ، يُنهى روايته قائلا : « . . ولم يزل المروانى وولده فى « عُليا » إلى اليوم . . »

ويُلاحظ أن مؤلف الكتاب لم يلتزم أسلوبا واحدا فى كتابة التاريخ : فهو لم يكتب على طريقة الحوليات المعروفة مثلا ، ولم يقسم الفترة التى عالجها إلى موضوعات معينة ، يعالج كلا منها على حدة ، ويضع له عنوانا خاصا ، بل كلُّ ما فعله أنه حشد مجموعة من الأخبار رتبها ترتيباً زمنيا فى الأغلب .

ويلاحظ كذلك أن طريقته فى معالجة هذه الأخبار تختلف فى أول الكتاب عنها فى آخره : فهو منذ بداية الكتاب حتى ينتهىَ من سيرة عبد الرحمن الداخل ، أميلُ ما يكون إلى الإسهاب فى الوصف وحشد التفاصيل ، فنتج عن ذلك أن هذا الجزء ، وهو ثلاثة أرباع الكتاب تقريبا لا يتناول إلا أقلّ من مائة عام على حين يتناول ربع الكتاب الباقى تاريخَ فترة تقرب من مائتى عام . ويتبع المؤلف فى هذا الجزء الأخير من الكتاب أسلوبا واضحا محددا فى التأريخ ، هو أقرب ما يكون للتراجم المختصرة للأمراء الذين حكموا الأندلس بعد وفاة عبد الرحمن بن معاوية ؛ فهو يذكر اسم الأمير ، وما أُثر عنه من صفات ، ثم يروى بعض أخباره ويُعقبها بأبيات من شعره ونماذجَ من رسائله ، وقد يذكر يوم وفاته ، أو قد يغفله .

ومع صحة معظم الوقائع التاريخية التى أوردها الكتاب فإن القارئ يلحظ شيئا من الاضطراب والتناقض فى بعض الأخبار والروايات .

ومن الممكن بعد هذا أن نفترض أن كتاب « أخبار مجموعة » ناقص ومبتور عن الأصل الذى كتبه مؤلفه ، ويؤيد هذا الافتراض قرينتان :

الأولى — أن المؤلف يبدأ حديثا فى موضع ، ثم يشير فى نهايته إلى أنه سيتمه فى موضع آخر من الكتاب ، فإذا بحثنا عن تتمة هذه الأحاديث لم نعثر لها على أثر .

والأخرى — أنه لم يتم ترجمةَ الخليفة الناصر ، وهو آخر من ترجم له على النحو الذى صنعه مع من تحدث عنهم من الأمراء .

وتبقى للكتاب بعد ذلك ميزة هامة نجدها فيه لا باعتباره كتاب تاريخ ، وإنما باعتباره كتاب أدب ! فأسلوبه السهل السلس الذى يصل إلى حد العذوبة فى كثير من المواضع ، وخلوه من الأسانيد الطويلة التى قد تفيد الباحث المؤرخ ، ولكنها تبعث الملل فى نفس القارئ المتذوق ، ثم اتجاه المؤلف إلى الاختيار بين الأخبار ، وهذه العبارات التى تنتشر فى الكتاب ، فتدل على نزعة المؤلف إلى عدم التقيد بكل ما يعلم شأن المؤرخ المدقق ، وإنما هو يختار الشائق الطلى من الأحاديث والأخبار ، مثل قوله فى نهاية أحد الأخبار : « فهذا توقيعٌ من حديثهم على وجه النسق ، وكانت الأمور أكثر مما تستوعب . . » ثم اهتمامه الواضح بتسجيل شعر الأمراء فى الغزل ، وفى غيره من الأغراض ، إلى جانب رسائلهم الخاصة ؛ مما لا يهم الجانبَ التاريخى كثيرا — كل ذلك يؤكد أن المؤلف قصد أن يجعلَ من كتابه كتاب أدب إلى جانب كونه كتاب تاريخ .

وبعدُ ، فهمى بصفة خاصة أن أوجه أنظار من ينكرون على الأدب العربى القديم قصصه إلى هذا الكتاب ففيه عدد غير قليل من القصص قد اجتمعت لها كل مقومات القصة القصيرة الحديثة ، من وصف جميل ، وحبكة ، وسهولة فى العبارة ، إلى تحليل متعمق للشخصيات والتفات إلى أدق التفاصيل الدالة ، مع طرافة فى الموضوع وروعة فى الخاتمة .

والمؤلف حريص بعد هذا على أن يوفر عنصر التشويق لمعظم أخباره ، وهو يعرف كيف يضع يده عليها فى مهارة ، شأن أحدث الكتاب القاصين . وأبرز هذه العناصر عنده أنه يجعل الخبر يروى على لسان بطله ، أو يستعين بالحوار بين الشخصيات ، وكلنا يعلم الآن أثر هاتين الحيلتين الفنيتين فى إثارة اهتمام القارئ وتشويقه وإكساب القصة لونا فريدا من مشاكلة الحياة .

وفى الكتاب قصتان بالذات تتمثل فيهما كل هذه

الخصائص بصورة واضحة ، وهما قصة فرار عبد الرحمن ابن معاوية من جند « المسودة » العباسيين ، والأخرى قصةُ استغاثة رجل من كنانة بهشام بن عبد الرحمن قبل أن يلى الإمارة ؛ فليقرأ هاتين القصتين كل من ينكر على الأدب العربى القديم قصصه ، وليراجع بعد ذلك كتب التاريخ والأدب القديمة ، قبل أن يصدر أحكامه .

وهذه الناحية الأدبية فى الكتاب لا تؤثر بطبيعة الحال فى قيمته التاريخية التى تحدثنا عنها من قبل ؛ فهو يعتبر بلا شك عمدة بين مصادر التاريخ الأندلسى .

وقد تأثر به معظم من كتبوا عن تاريخ إسبانيا العربية حتى يومنا هذا ، ونقل عنه ابن خلدون فى تاريخه ، والمقرى فى كتابه « نفح الطيب » بعض أخباره ، وخاصة المتصلة بعبد الرحمن الداخل وحروبه .

وإذا كانت فترة الفتح الأندلسى بالذات غير واضحة فى كثير من كتب التاريخ فإنها فى كتابنا هذا غنيةٌ بوقائعها رتيبة فى تنسيق أخبارها والربط بينها ، وإن احتاج الأمرُ مع ذلك إلى أن يتناول المؤرخ المدقق هذه الأخبار بالدرس والتمحيص ، عن طريق الدراسة المقارنة بين هذا الكتاب وغيره من مصادر التاريخ الأندلسى .

* * *

نظرية المحاكاة بين السرقة والفن

بقلم الأستاذ محمد مصطفى هدارة

يشير لفظ المحاكاة أو الاحتذاء فى الواقع إلى نظرية أساسية فى النقد الأوروبى نادى بها أرسطو منذ عهد بعيد ، وإن كان بالطبع لم يقصد بها محاكاة شاعر لآخر ، ولكن مفهوم هذه النظرية أخذ يتغير حتى تضمنت هذا المعنى فى تعاليم « ديونيسيس » الذى ألف كتاباً قسمه ثلاثة أقسام : الأول عن المحاكاة نفسها ، والثانى عن الأدباء الجديرين بالمحاكاة ، والثالث عن طرق المحاكاة .

وقد أيدت مدرسة إسقراطس Isocrates فكرة احتذاء شاعر للنماذج الرفيعة المختارة ، وقررت أن من الخطأ البين اعتبار محاكاة شاعر لآخر نوعاً من السرقة ، وكذلك فعل شيشرون عندما أكد ضرورة ما قرره ديموستين من أن الأديب بحاجة إلى تعلم أساليب غيره عن طريق احتذائها . وجاء كونتليان Quintilian بعد ذلك ، فقرر أن التقليد الفنى للنماذج الرفيعة لا يمكن أن يعد سرقة ، بل هو محاكاة لفضائلها ؛ فالأديب لا يقلد إلا ما يعجب به الآخرون ؛ ولكن كونتليان يضع بعض الشروط لمن يريد التقليد ؛ فلابد له أولا أن يقلد أديباً كبيراً معترفاً به ؛ وعليه بعد ذلك أن يكون مدركاً تمام الإدراك لما يقلده ، بصيراً بما فيه من سمو أو هجنة ؛ ثم يرى كونتليان أن التقليد لا يكون لمجرد الكلمات ، ولكنه يكون للأسلوب وما فيه من طريقة العرض ، وتجاوب الأديب مع عاطفته ، وبراعته فى استخدام الألفاظ والصور الفنية .

وقد جعل هوراس هذه المبادئ جميعها أساساً هاما فى فن الشعر ، واعترف بأنه قلد الكثيرين من الشعراء السابقين ، ولكن هوراس يهاجم أولئك المقلدين الذين لا يقومون إلا بتقليد أخطاء النماذج التى يحاكونها ، ويقرر هوراس بعد ذلك أن التقليد الفنى الصحيح ليس تكراراً ، ولكنه خلق جديد يؤدى فى النهاية بالأديب إلى الأصالة فى التعبير .

وقد لاحظ أبركرمبى أن هوراس كان يرى أن

شعراء اليونان هم النماذج التى يجب أن تدرس ليلا ونهاراً ، وأن الشعر يجب أن ينظم كما كانوا ينظمونه . فإذا كانوا قد جعلوا للأشخاص الخرافية والقصصية صوراً وطبائع خاصة مثلا ، فلا بد من المحافظة عليها كما هى ؛ ولكنه لاحظ أن هوراس — بالرغم من ذلك — كان يرى أن هذا الاحترام للقدماء يترك مجالا للابتكار والاختراع .

وما إن يجيء عصر النهضة حتى نرى أن فكرة المحاكاة بمعناها الذى قرره النقادُاللاتين تصبح أساساً من أسس النقد فى هذه الفترة : فقد تناول پولينيان هذه الفكرة بالمناقشة والتحليل ، فأوضح أن الأسلوب شيء شخصى ، وأن أسلوب الأديب الذى لا يعدو أن يكون تقليداً إنما هو كالببغاء تردد ما تسمعه من أصوات دون فهم لمعناها . ويضيف أن مثل هذا الأديب تنقصه العاطفة والواقعية وطابع الشخصية ، وأن فنه خال من الحياة لا يثير المشاعر فى الآخرين .

وقد انتقلت نظرية المحاكاة كما فهمها نقاد اليونان واللاتين إلى النقد الأوروبى ، وآمن بها كثيرون من الشعراء المبرزين فى القرن الثامن عشر وخاصة مثل دريدن وتوماس جراى .

وقد بلغ من إيمان جراى بصدق نظرية المحاكاة ، وأن احتذاء الأقدمين لا يعنى السرقة بحال أنه كان يقرر فى نهاية كل قصيدة مواضع الأخذ فيها ، وحتى فى مرثيته المشهورة يقرر أن صورها كلها تقريباً قديمة : بعضها نقل عن لوكريتس ، والآخر عن سفر أيوب ، وهكذا . ولا شك أن جراى لم يكن سارقاً بالمعنى المعروف ، وإلا لم يكشف النقاب عن مواضع الأخذ فى قصائده ، ولكنه كان يرمى — كما قال داڤيد سيسل — إلى تأكيد براعته وصدق شاعريته ، بوضع أفكاره إلى جانب أفكار سابقيه ؛ ليتضح للقارئ الفارق بينهما — ما دام أساس الأفكار واحداً — ولتظهر ثقافة جراى الفنية ومعرفته الواسعة بما كتبه السابقون .

وكان الشاعر كولنز كثير المحاكاة للأقدمين كذلك ، بل إننا نستطيع أن نقول : إن طبيعة القرن الثامن عشر كله كانت تسمح بهذه المحاكاة ، وهذه نقطة خلاف جوهرية بين شعراء ذلك العصر والشعراء الرومانتيكيين الذين حاربوا فكرة المحاكاة بهذا المعنى .

وإذا كان الدكتور لويس عوض يقول : إن التقليد فى كل المدارس الشعرية حتى مدرسة وردزورث الرومانتيكية ، فإننا لا نستطيع من جانبنا أن نقرر أن التقليد فى المدرسة الرومانتيكية كان يماثل التقليد الشائع فى القرن الثامن عشر ؛ فالواقع أن بينهما فرقاً واسعاً من الوجهة النظرية والعملية على السواء .

ويُلبس الشاعر الإنجليزى « بوب » نظرية محاكاة النماذج الرفيعة رداء فنيا حين يقرر أن الشعراء المقلدين الممتازين هم الذين يثبتون فى نهاية كل قصيدة مواضع الأخذ فيها ، والمعنى القديم المأخوذ ؛ حتى لا يفوت القارئ الجمال الفنى فى هذه المحاكاة ، أو كما عبر بوب : حتى يجد القارئ المثقف جمالا جديداً فى التقليد الناجح لأحد القدماء ، فيسر سروراً مزدوجاً كذلك السرور الذى يحسه الإنسان حين ينظر إلى طفلين جميلين ، فيمتع ناظريه بمجرد رؤيتهما ، فإذا أمعن فى قسمات وجهيهما وأدرك وجه الشبه بينهما وبين والديهما ، وامتزاج ملامح الأب والأم فيهما ، زاد سروراً بنتائج هذه المقارنة ، فضلا عن سروره بمجرد الرؤية .

ويؤكد « رينولدز » ضرورة تقليد النماذج القديمة فى الشعر بعد دراستها دراسة وافية لتنير العقل وتوفر مجهود الشاعر ، ولكنه يطلب إلى الشاعر ألا يقلد المعانى الجزئية ، بل عليه أن يقلد المفهوم العام وأسلوب التفكير فيما ينقل عنه ؛ ثم يستطرد رينولدز قائلا : إن التقليد الصحيح ميدان مفتوح لكل من يريد التفوق على الأقدمين .

وربما كان من أحدث من تكلموا عن الاحتذاء فى النقد الأوروبى الشاعر المعاصر ت . س . إليوت

T.S. Eliot الذى يقول : إن أى شاعر أو أى فنان لا يمكن أن يدعى معنى لنفسه ؛ إذ لا بد من وجود صلة قوية بين معانيه ومعانى الشعراء الأقدمين ، ولعل من أهم عناصر الجمال الأدبى مقارنة فن المحدثين من الشعراء بفن أسلافهم ، ولابد للحكم على الشعر الحديث من تقدير مستواه بالنسبة لمستويات الأقدمين ، وعلى الشاعر ألا ينقل من القديم دون أن يسبغ شخصيته على ما ينقله ، وإلا كان مقلداً سخيفاً ، كما أن عليه أن يكون محيطاً بمجرى التيار الرئيسى للفن ، ثم عليه بعد ذلك أن يؤمن بهذه الحقيقة ، وهى : أن الفن لا يتغير ، ولكن مادة الفن هى التى لا يمكن أن تبقى كما هى » .

هذه هى آراء النقاد الأوروبيين بالنسبة لموضوع المحاكاة ، وهو مرتبط أشد الارتباط بالصراع بين القدماء والمحدثين ؛ ولئن كان الرواة فى الأدب العربى هم الذين كانوا يحمون التراث القديم ويقدسونه ويرون أن المحدثين إنما هم عالة على أسلافهم وأن الأول ما ترك للآخر شيئاً ، لقد كان النقاد الأوروبيون كذلك هم الذين يحمون التراث القديم فى أدبهم ، ويقدسونه ، ويرون أن المحدثين لابد أن يعيشوا على تراث أجدادهم .

وكما وصل العرب فى خصومتهم للمحدثين وتقديسهم للقدماء إلى المبدأ القائل بأن الأول لم يترك للآخر شيئاً ، كذلك كان الشأن فى النقد الأوروبى : ففى القرن السابع عشر الميلادى وصل لا بروبير La Bruiyère إلى مثل هذا المبدأ حين قال : Tous est dit : أى كل شىء قيل .

وكما فهم أكثر نقاد العرب هذا المبدأ على أن المعانى فى كل عصر ، وأن المحدثين من الشعراء يقرون بتناولهم لمعانى الأقدمين ، ولكنهم يأخذون فى تحويرها بالصياغة الجديدة وبما يتلمسون من ألوان البديع ، انتصاراً منهم للفظ أو للصورة الشعرية على المعنى ، كذلك كان الأمر بالنسبة للنقاد الأوروبيين : فقد رأينا كيف كانوا يقدسون الأدب الكلاسيكى ، ويلزمون الشعراء أن يتخذوا نماذج منه ، ولا يعتبرون ذلك تقليداً ممجوجاً أو سرقة فاضحة ، ما دام الشاعر يحور هذه المعانى بطريقة من الطرق ، وأهم هذه الطرق التعبير الجديد عن المعنى القديم ؛ ولهذا اهتم النقاد الأوروبيون منذ عهد بعيد بالعبارة الشعرية : يقول هوراس : « إن عبارة الشاعر لا يمكن أن تكون شيئاً جامداً متفقاً عليه ؛ فإن وظيفة اللغة فى الشعر أن تعبر وتبين ، ولكن تجارب الإنسان التى وُجد الشعر للتعبير عنها دائمة التغير والتبدل ؛ لأنها آخذة أبداً فى الازدياد ، وكلما نمت التجارب وازدادت وجب على لغة الشعر أن تجاريها وتتمشى معها إذا أريد منها أن تكون صادقة التعبير ، واللغة بمثابة الشجرة والألفاظ منها بمثابة الورق ، وعلى مدى السنين تتساقط الأوراق القديمة ، وتنمو بدلا منها أوراق حديثة والشجرة باقية كما هى » .

ويحلل « سانتسبرى » نظرية لابروبير Tous est dit. فيقول : لاشك أن كل شىء قد قيل منذ زمن بعيد . فالمعانى إنما تثيرها فكرة الحياة والموت ، ومنظر الفجر والغروب ، والبسمة والخجل ، والصهباء حين تتقد فى الكأس ، والليل المهول . . . إلى آخر هذه الأشياء التى لا تتغير فى أى عصر من العصور ، لكن الذى يظن أن تداول الشعراء لهذه المعانى لايدع مجالا للتجديد فى الشعر إنما يعمى عن الحقائق ؛ لأن كل شاعر يمكنه أن يعرض هذه المعانى عرضاً جديداً فى صورة جديدة تلائم عصره الذى يعيش فيه ؛ وبهذا المعنى يمكننا أن نفسر تلك العبارة Tous est à dire ، وهذا التفسير يؤمن به أكثر النقاد المحدثين .

ومما تقدم نستطيع أن ندرك أن الأساس فى نظرية محاكاة النماذج القديمة إنما يرجع إلى التمييز بين اللفظ والمعنى ، وهذه قضية هامة من قضايا النقد الأدبى ؛ فالنقاد فريقان :

فريق ينصر اللفظ ، وهم بذلك لا يتتبعون المعانى تتبع الإحصاء الدقيق إيماناً منهم بأن المعانى تتوارد عليها

الناس ؛ وبذلك يطلقون للشعراء حرية التعبير عما يحسون دون الخوف من الوقوع على معان سبقوا إليها ، إلا أنهم مع ذلك يشترطون التجديد فى الصورة الشعرية ، أو بعبارة أخرى : التجديد فى صياغة المعنى المطروق : ولعل فلوبير يمثل وجهة نظر هذا الفريق أصدق تمثيل فى قوله : المهم فى العمل الفنى صناعة الفنان ومهارته لا المضمون ؛ إذ يستطيع أن يتناول أشد الموضوعات تفاهة دون أن يخشى على تقدير عمله ما دامت يده حاذقة . ويفلسف (كنت) وجهة النظر تلك ؛ إذ يقرر أننا لا ندرك من الناحية الجمالية فى العمل الفنى غير الشكل فحسب ؛ ولهذا كان (كنت) يفضل شعر پوب الذى يمثل المدرسة الأوغسطية فى عنايتها بالشكل دون المضمون ، كما كان يفضل شعر الإمبراطور فردريك الأكبر على شعر جيته وشيللر لعمق مضمون شعرهما مع عدم العناية بشكله . ويؤيد أناتول فرانس هذا الفريق أيضاً إذ يقول : إن الفكرة المنقولة ليست ملكاً للأول الذى عثر عليها ، وإنما يكون أحق بها من ثبتها تثبيتاً قويا ، فى ذاكرة الناس .

أما الفريق الآخر من النقاد فهم أنصار المعنى الذين يحكمون على كل شاعر يحتذى غيره بالسرقة ؛ لأن أساس الجمال الشعرى عندهم ابتداع المعانى والتجديد فيها ، ويعبر ماتيو أرنولد عن وجهة نظرهم بقوله :

إن الفكرة هى كل شىء بالنسبة للشعر وما خلاها خارج عن جوهره .

ومن الطبيعى أن ينفر النقاد الأوروبيون والعرب على السواء من نقل المعانى والأساليب نقلا مباشراً دون فهم لها ودون تجديد فى صياغتها والتعبير عنها ، ولكن النقاد الأوروبيين يختلفون عن النقاد العرب فى أن معظمهم استطاعوا منذ وقت بعيد أن يفرقوا بين السرقة والاحتذاء ، وظل النقاد العرب — إلا القليل منهم — يخلطون النوعين ؛ مما تسبب عنه وجود سيل هائل من اتهامات الشعراء بالسرقة ، حتى لقد بقى أثر هذه الاتهامات فى أدبنا العربى إلى اليوم .

وإذا كنا قد وجدنا فى الأدب العربى شاعراً يعجب بآخر ويتتلمذ على شعره — كما كان المتنبى بالنسبة لأبى تمام — فإننا نجد نظيراً له فى الأدب الأوروبى : وخير مثال على ذلك الشاعر الإنجليزى جون كيتس الذى قيل عنه إنه شكسبير « الثانى » إشارة إلى إعجاب كيتس بشكسبير ومحاكاته لشعره . وكما وجد ديوان أبى تمام فى تركة المتنبى وقد كثر تعليقه فى مواضع كثيرة فيه ، كذلك وجدت نسخة أعمال شكسبير التى كان يقرأ فيها كيتس وقد خط علامات تحت كثير من عباراتها وعلق على مواضع منها ، ولكن النقاد العرب اتهموا المتنبى بسرقة معانى أبى تمام ، فى حين أن مثل هذا الاتهام لم يصدر من جانب النقاد الإنجليز ؛ لأنهم يؤمنون بأن مثل هذه الصلة إنما تؤدى إلى محاكاة فنية خالصة تسمى استيحاء أو تأثراً ، ولكن لا يمكن أن تعد سرقة بحال من الأحوال .

وفى الوقت نفسه لو أننا قارنا بين شروط السرقة الممدوحة كما قررها نقاد العرب ، وشروط الاحتذاء الفنى كما قررها النقاد الأوروبيون ، لوجدنا التطابق بينهما شديداً ؛ وما ذلك إلا لأن السرقة الممدوحة عند العرب إنما تعنى الاحتذاء بمعناه الفنى ، وهى التى يرضى عنها نقاد العرب الذين لا يتعصبون للقديم .

وقد ميز النقاد الأوروبيون بين أنواع ثلاثة من المحاكاة هى :

الاستيحاء — وهو أن يولد الشاعر معنى جديداً من آخر قديم .

التأثر — وهو أن يأخذ الشاعر بمذهب غيره فى أسلوبه وفنه .

استعارة الهياكل — وهو أن يأخذ الشاعر موضوع قصيدته من أسطورة شعبية مثلا .

أما النقاد العرب فيمكننا أن نقول : إنهم أدركوا فى بحوثهم الاستيحاء — أو توليد المعانى كما يسمونه —

كما أن بعضهم فطن إلى التأثر كالآمدى حين اعتذر عن سرقات البحترى من أبى تمام بتأثره به . ويرى الدكتور محمد مندور — وحقا ما يرى — أن ملاحظات النقاد العرب فى الاستيحاء والتأثر كانت موجزة ؛ لأن المدارس الشعرية لم تتميز إلا فى عصر متأخر ، وطبيعة الاستيحاء والتأثر تقتضى تتبع شعراء المدرسة الواحدة ، أو الأخذ باعتراف شاعر أنه تأثر بشاعر آخر .

أما استعارة الهياكل فتكون فى الأعمال الأدبية ذات الوحدة : كقصيدة تتناول حادثة تاريخية أو ما أشبه ذلك مما لا نجد له مثيلا فى شعرنا العربى القديم ؛ ولهذا لم يمس النقاد العرب هذا النوع من قريب أو بعيد .

ومما تقدم يتبين لنا أن نظرية المحاكاة أو الاحتذاء — بمعناها الذى أوضحناه — قد تردد مفهومها بين الفن الخالص والسرقة المحضة . والمحاكاة فى الواقع درجات كما قال إدوارد يونج : أدناها ما يصل إلى حد السرقة المحض ، وأعلاها ما قد يصل إلى مرتبة الإبداع والأصالة . وتلك هى حقيقة المحاكاة كما يجب أن تتمثل فى ذهن الأديب ، وإن كان بعض الناس يحبون أن يكون الأديب (الأول فى القرية خيراً من أن يكون الأخير فى رومة) ، ولكن الفن نفسه لا يؤمن بذلك ؛ لأنه نتاج البشرية فى الماضى الممتد والحاضر الماثل والغد المرتقب ، وما جنته البشرية فى آماد وقرون لا يمكن أن تعفى عليه يد النسيان ، وتلك هى حقيقة الخلود فى الفن .

أهم مصادر البحث

١ — Atkins, I.W.H: English Literary Giticism (5 Vols.)

٢ — Awad, Lowis: Studies in Literature.

٣ — Butt, Iohn: The Augustan Age.

٤ — Eliot, T.S: The Sacred Wood,

٥ — Saintsdury, George: Ahistory of Criticism and Literary Laste in Europe.

٦ — قواعد النقد الأدبى : راسل أبركرمبى ، ترجمة محمد عوض محمد .

٧ — النقد المنهجى عند العرب : الدكتور محمد مندور .

* * *

خصائص شعرنا العربى الجديد فى مصر

بقلم الدكتور ماهر حسن فهمى

لا يؤرخ الشعر الجديد ابتداء من هذه الأيام حيث ظهر ذلك الفيض من شعرنا المعاصر ، وإنما يؤرخ منذ اتسعت دائرة الاتصال بين مصر والفكر الغربى فى الربع الأول من القرن العشرين : فقد قامت الدعوة إلى الأخذ بأساليب الحضارة الغربية ، وكان أصحابها من ذوى الثقافة الأوروبية الذين جذبتهم مظاهر الحياة فى أوروبا ، واقترن فى أذهانهم حاضر الشرق الضعيف بتقاليده الموروثة ، فراحوا ينادون بالاقتداء بالغربيين فى أساليب حضارتهم المزدهرة .

وقام فريق آخر ينادى بأن النهضة لاينبغى أن تقوم إلا على أساس التمسك بتقاليدنا ؛ لأن الانسياق وراء تقليد الغربيين فى كل شىء ، قد يفقد الأمة إحساسها بكيانها ، ويدفعها إلى الفناء فى الحياة الأوروبية . وهذا التردد بين المحافظة على الموروث أو الأخذ بالحديث ، فى مجال الفكر وفى الحياة الاجتماعية ، ظهر بصورة واضحة فى أدب هذه الفترة .

فقد أحيا ذلك الصراع حركة النقد ، وتناول النقاد المحافظون والمجددون بالدراسة مفهوم الشعر وخصائصه واتجاهاته ، كلٌّ من وجهة نظره . وتأثر الشعراء بتلك الحركة الهائلة ، التى سجلتها لنا مجلات الهلال والمقتطف والبلاغ الأسبوعى والسياسة الأسبوعية وغيرها .

وكان لا بد أن يظهر فريق معتدل فى اتجاهاته ، يأخذ بنصيب من الموروث ، ونصيب من الحديث ، ذلك الذى تزعمه شوقى والذى يعد منه حافظ والكاشف ويكن وغيرهم من شعراء هذه الجماعة .

حاول هذا الفريق أن يتطور بالشعر فى رفق واتئاد ، فهو ينسج على أنماط الذين سلفوا من فحول الشعراء ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يستطع أن يفلت من ذوق العصر ، ومما فتن الناس به من الولع بالأدب الغربى ، فتسللت إلى أشعاره ظلال من هذه الصور ، لا تغض من عروبة صياغته ؛ ولذلك قلنا : إن شعراء هذا الفريق قد حاولوا التطور بالشعر فى رفق . وقد شملت هذه المحاولة الشكل والمضمون معاً :

أما من ناحية الشكل ، فإن النقاد قد أثاروا موضوع القافية فى القصيدة العربية ، وقالوا : إن القافية الواحدة تحول بين الشاعر والانطلاق مع أحاسيسه ؛ فحاول شعراؤنا تنويع قوافيهم ، وبالرغم من قلة هذه القصائد الجديدة ، فإن المحاولة تدل على اعتدالهم بين تطرف المحافظين وأصحاب المذاهب الحديثة .

ونظر شعراؤنا إلى مضمون القصيدة بجانب نظرتهم إلى شكلها ، فرأوا أن الأقصوصة الشعرية أقدر على التعبير فى كثير من الأحيان ، فالتفتوا إليها . وليست الأقصوصة الشعرية جديدة كل الجدة على الشعر العربى ؛ فهى موجودة منذ وجد ذلك الشعر ؛ ونحن نعرف أقاصيص الشعراء الصعاليك فى الجاهلية ، كتلك التى يرويها لنا تأبط شرا حين لقى الوحش فقتله ، ونحن نعرف أقاصيص عمر بن أبى ربيعة مع صواحبه فى العصر الأموى ، ونعرف أيضاً أقاصيص أبى نواس فى العصر العباسى ، تلك التى كان يحكى فيها عن حياته فى الحانات ، ثم انتهى كل ذلك حين اضمحل الشعر العربى فى عصوره الأخيرة ؛ فالأقصوصة الشعرية بوجه عام ليست جديدة على الشعر العربى ، ولكن الجديد فيها أنها أصبحت تعالج موضوعات اجتماعية ، وتصور خلجات النفس الإنسانية .

كذلك التفتوا إلى التأريخ ، وولوا وجوههم شطره . والباحث قد يعثر على بعض القصائد فى الشعر العربى تعالج موضوعاً تاريخيا كسينية البحترى أو أرجوزة لسان الدين بن الخطيب فى الدول الإسلامية « رقم الحلل فى نظم الدول » ، ولكن ذلك نادر ندرة شديدة . التفت شعراؤنا كما قلنا إلى التأريخ بعد أن حاول النقاد إبعادهم عن شعر المناسبات الذى كان الشاعر يقصر أكثر عمره عليه وحده ، فأبرزوا جوانب المجد والبطولة فى تاريخنا ، وحاولوا أن يستخلصوا منه العبرة لحاضرنا .

وهناك ناحية أخرى التفتوا إليها ، وهى الأغانى ، والأغانى من الجوانب الهامة التى تمس مشاعر الناس من قرب . وقديماً التفت أبو الفرج الأصبهانى إلى ما بين الشعر والغناء من صلة وثيقة ، وبنى على ذلك كتابه المشهور . وقد حاول شعراؤنا الارتقاء بالأغانى والسمو بتعبيرها ومعناها ، فنجحوا فى ذلك نجاحاً كبيراً ، ولم يقتصر شعراؤنا على نظم الأغانى فى الشعر العربى ، بل نظموا أيضاً باللغة العامية بعد أن رأوا انتشار الأغانى العامية على ألسنة الناس بما فيها من ابتذال ، فرأوا أن الأوفق فى محاولتهم السمو بالأغانى ، أن تكون لهم أغان عامية تعمل هى الأخرى على الرقى بالذوق : فنجد لشوقى أغنية « فى الليل لما خلى » ، و « بلبل حيران على الغصون » ، و « النيل نجاشى » ، وغيرها . ونجد لصبرى « أدك أمير الأغصان » ، و « الحلو لما انعطف » ، و « خلى صدودك وهجرك » ، وغيرها مما اختتم به ديوانه .

ولم يقتصر تجديد شعرائنا على ذلك ؛ فقد أثار النقاد موضوع الملحمة المسرحية ، وخلو الأدب العربى

منها ، وحاول الشعراء أن يسدوا هاتين الثغرتين ، فنظم شوقى « دول العرب وعظماء الإسلام » ، ونظم محرم « الإلياذة الإسلامية » ، ثم نظم شوقى وعزيز أباظة مسرحياتهما المعروفة . ومهما كان رأى النقاد فى هذه المحاولات ، فقد كانت خطوات جديدة فى تاريخ الأدب العربى .

وبعد ذلك توارت قليلا الفكرة الإسلامية فى الحرب العالمية الأولى ، وانتهت دولة الخلافة ، وبرز دعاة الحضارة الأوروبية ، وتردى الناس فى حمى التقليد للأجانب فى كل شىء ، وتغلغلت الحياة الأوروبية بمحاسنها ومساويها . أما صلتنا بالثقافة الغربية فقد ازدادت على الأيام ؛ لأن ازدهار الثقافة وازدياد عدد المتعلمين يعنى انتشارا للثقافة الغربية بيننا : فجامعاتنا ومدارسنا تدرس الأدب الأوروبى ، واللغات الأوروبية وغير ذلك من المعارف التى ازدهرت فى أوروبا الحديثة ، والصحف الأوروبية تغزو السوق المصرية وتجد رواجاً كبيراً ، ودور الكتب تقدم للقراء حاجتهم من الكتب والدوريات الأوروبية التى تحوى الكثير منها .

كل ذلك بعث فى حركة الترجمة حياة جديدة ، وقد أثبت أمين دار الكتب فى بيروت أن ما ترجم إلى العربية من القصص وحدها ، نحو عشرة آلاف قصة ، وترجم كثير من كتب النقد عن الإنجليزية والفرنسية وغيرهما ، والشعر أشد صعوبة من النثر فى الترجمة ، ولكن ما ترجم منه لا يكاد يحصى ، وأهم الدوريات التى عنيت بترجمة الشعر فى هذه الفترة هى الرسالة والثقافة وأبولو والكتاب والتطور . وقد بلغ عدد الكتب المترجمة فى مصر عام ١٩٥٠ خمسين كتاباً ، أكثر من ثلثها فى الأدب وحده . وأصبح الأدب الأوروبى ميسراً لكل من يريد الاطلاع عليه ، سواء فى لغته الأصلية لمن يجيد معرفتها ، أو فى ترجمته إلى العربية لذوى الثقافة الأوروبية المحدودة .

وقامت ثورة سنة ١٩١٩ ، وكانت الطبقة الوسطى قد بدأت تنمو نتيجة لانتشار التعليم ونشوء الصناعات التى قامت فى أثناء الحرب العالمية الأولى لسد حاجة البلاد إلى ما انقطع استيراده من البضائع ، وإثراء كثير من التجار . فلما حدثت الثورة شاركت فيها قاعدة ضخمة من أصحاب الحرف والتجار والموظفين ، وأصبح الكثير من شعراء هذه الطبقة يستطيعون التعبير عن مشاعرها وحدها ، وبرز ذلك المجرى الجديد الذى لا يعرج على طبقة السراة يمدح أو يهنئ ، وانتهت الثورة دون أن تحقق أهدافها الوطنية العامة ، بل ازدادت بعد ذلك الروابط بين طبقة السراة والمستعمرين على حساب الحركة الوطنية ، فأحدث ذلك خيبة أمل عند هذه الطبقة الوسطى التى كانت تسعى لتحقيق آمالها وأهدافها .

هذا المجتمع الذى أقبل على الحياة الأوروبية يحياها ، ولكنه لا يملك من أسبابها إلا القليل ، هذا المجتمع الذى أحس بكيانه بعد الثورة ولكنه وجد ذلك الكيان مقيداً بالنفوذ الأجنبى — لا سبيل له إلا أن يخلو إلى نفسه ويحس إحساساً قويا بآلامه ، بعد أن سلبته الحياة كثيراً من آماله . وقد ظهر ذلك واضحاً جليا فى شعراء أبولو ، تلك الجماعة التى اتجهت فى أغلب شعرها إلى الهرب من الحياة ، وكان منها «ناجى» صاحب وراء الغمام ، وعلى محمود طه صاحب الملاح التائه ، وأبو الوفا صاحب أنفاس محترقة .

فالثورة المصرية كان لها أثرها فى الأدب المصرى وفى اتجاهه إلى الوجهة الرومانتيكية ، ولكنه كان أثراً غير مباشر ، أثراً وضح فى تلك النفوس التى أحست بكيانها ، وراحت تعبر فى شعرها عن أحاسيسها ومشاعرها وقرويتها ، ولا تخرج عن ذلك إلا فى النادر من الأحيان ، ثم وضح فى تلك النفوس التى أحست بالكآبة والأسى لما آل إليه أمر الثورة التى انتهت دون أن تحقق الحرية المنشودة ، فحاولت الهرب من الحياة ، أو لجأت إلى الطبيعة ، ثم عبرت عن كل ذلك تعبيراً صادقاً.

فنظرة هؤلاء الشعراء إلى الطبيعة تختلف عن نظرة غيرهم ممن عاصرهم من الشعراء المعتدلين الذين تحدثنا عنهم : فالفريق الأخير يصف مناظر الطبيعة الجميلة ، وهو فى وصفه لها يشبهها بما يحب حتى يستطيع تقريب الصورة إلى السامع ، أو تجميلها فى عينه ، ولكن شعر الطبيعة عند هؤلاء الشعراء الرومانتيكيين يختلف عن ذلك ؛ فهم لا يصفون المنظر الجميل ، بقدر ما يعبرون عن مشاعرهم إزاءه ، ويصفون أثره فى نفوسهم ، فالطبيعة ملاذهم إذا استبدت بهم الهموم ، يفرون إليها ، فيجدون الطمأنينة فى رحابها ، وهم إلى جانب ذلك يظهرون عشقهم لها ، هذا العشق الذى ينتهى إلى الاندماج فيها ، فهم يناجونها كما يناجون معشوقاتهم ويبثونها آمالهم وآلامهم وخلجات نفوسهم ، كما لو كانت كائنا يحس ويعقل ، ويرتمون فى أحضانها كما يرتمى الطفل فى حضن أمه ، ويعانقونها كما يعانق المحب محبوبته .

ويتجلى الفارق بين المنهجين فى وصف الطبيعة إذا قارنا بين شاعر كشوقى وشاعر كالصيرفى : فشوقى يقول وقد وقف يلتفت حوله إلى جمال المناظر الطبيعية الخلابة التى حوله :

تلك الطبيعة قف بنا يا سارى
حتى أريك بديع صنع البارى
شبهتها بلقيس فوق سريرها
فى نضرة ومواكب وجوارى
ولقد تمر على الغدير تخاله
والنبت مرآة زهت بإطـار
حلو التسلسل موجـه وخريره
كأنامل مرت على أوتار
قام الجليد بها وسال كأنه
دمع الصبابة بلّ غض عذار

أما الصيرفى فهو لا يذكر المنظر الذى أمامه فقط ، ولكنه يعبر عن أحاسيسه ومشاعره حين يلقى بنفسه فى أحضان الطبيعة ، ويغنى فيها ولا يعود يذكر إلا أنه جزء منها ، وذلك فى قصيدته « ثورة الجدول » :

سكنت إليه سكون المصلى
أمـام جـلالة محـرابه
يعانق نور الجـلال البعيد
وينسى الرغائب فى بـابه
وأصبحت فيـه كموجـا ته
تداعبنى النسمة الهـادئة
أرجـع فيه نشيد الخـلود
وأسمعـه الصخرة النـاتئة

وبعد الحرب الثانية تنتشر الدعوة إلى « الأدب فى سبيل الحياة » ، وتطوف بالعالم ، وتصل إلى مصر . وقد اختلف النقاد فى أمر هذه الدعوة ، فأيدها فريق ، وعارضها آخر : أما الذين عارضوها فيرون أن الفنان ليس مطلوباً منه أن يكون أداة إصلاح ليؤثر فى الجماعة ويوجهها نحو الخير ، ولكنه يؤدى رسالة فى ميدان التطور الاجتماعى وإن لم يحث ولم يلبس مسوح المصلحين والشعر وسيلة للتعبير عن وجدان الشاعر ، لا يصح أن يوزن إلا بموازين الفن الجمالية .

وأما الذين أيدوها فيذهبون إلى أن الفن ككل شىء فى الحياة ، ينبغى أن يوجه لما فيه خير الناس والمجتمع ، والمجتمع لم يخلق من أجل الفنان ، ولكن الفنان هو الذى خلق من أجل المجتمع ، والشعر فى أصله كان ينشد مع الموسيقى والرقص ، وتشترك فى ذلك الجماعة ، فهو أصلا عمل اجتماعى يشترك فيه الشاعر والجماعة ، والشاعر لا ينشد لنفسه فقط ، بل لغيره أيضاً ، فينبغى أن يحس إحساسات الجماعة ، ويعبر عن مشاعرهم ويشاركهم فى آلامهم ؛ وذلك يمنح تجربته العمق والأصالة .

وتؤيد الأحداث فى مصر أصحاب الاتجاه الواقعى ، فيخفت الصوت الرومانتيكى ، بعد أن انطلقت النفس المصرية قوية جياشة فى الحياة ، تشارك فيها مشاركة فعالة ، وتبنى بسواعدها آمالها وأمانيها . ويتزعم هذا

الاتجاه شعراء من الشباب فكوا عن القصيدة العربية قيد القافية وتحرروا من البحر العربى المعروف ، ولم يلتزموا إلا التفعيلة ؛ وبذلك انطلقوا إلى ما يسميه الغربيون « الشعر الحر » . واصطنعوا لأنفسهم أسلوباً نابضاً يختلف عن الأسلوب التقريرى الذى التزمه من سبقهم من الشعراء ؛ ولعل فى المقارنة ما يوضح لنا هذا الفارق الجوهرى :

فشوقى يقول فى ابنته الصغيرة ، منفعلا مع أحاسيسها ، وحركاتها وسكناتها :

كم خفق القلب لهـا عند البـكا والضحك
وكم رعتهـا العين فى السـكون والتحـرك
فإن مشت فخاطرى يسبقهـا كالممسك
ألحظهـا كأنهـا من بصرى فى شرك

هذه الأبيات توضح لنا نهج القصيدة العربية من ناحية الوزن المكتمل والقافية ، والأسلوب التقريرى ، فقد خفق قلب الشاعر عند كل ضحكة وعند كل نشيج من ابنته ، ورعتها عينه فى حركاتها وسكناتها وسبقها خاطره إن حاولت المسير ، ليتلقاها إن كبَت . وتعتمد القصيدة فى جمالها على موسيقى الألفاظ وجمال المعنى .

أما الشاعر الواقعى المعاصر « كمال نشأت » ، فيقول فى مثل هذا المعنى :

نامت نهاد .
فالبيت صمت واتئاد .
خطواتنا وقع صموت .
لا يستبين .
وحديثنا همس خفوت .
فعلى الوساد .
أملى وأحلامى البعاد . . .
كافحت عمرى يا نهاد .
ولك الكفاح .
فلقد أردت لك الحياة .
بيضاء يغمرها سلام .

لعل الفارق بين النموذجين يتجلى بعد أن رأينا الشاعر وقد تخلص من الوزن والقافية ، وظهر فى أسلوبه الشعرى التعبير بالصور ، الذى وضح عند الواقعيين المعاصرين ، فأكسب شعرهم حيوية نابضة ، وقدرة على التأثير ، بما للصور من أبعاد لا تتوافر فى الأسلوب التقريرى .

وهكذا تطور الشعر العربى الحديث فى مصر ، وكان تطوره دائماً نتيجة لتطور المجتمع ، وأثراً من آثاره .

* * *

أزمة الشعر الحديث

بقلم الأستاذ صلاح عبد الصبور

لست أشك فى أن الشعر الحديث على أبواب أزمة ، وأن هذه الأزمة ستصرف عنه كثيراً من قرائه ، وستلقى اليأس فى قلوب بعض متذوقيه ؛ فقد أصبح المجتمع العربى الأدبى قليل الحفاوة به الآن ، ولولا بقية من محبة للكلام الجميل ، وفضيلة من دأب وإصرار عند بعض القائلين لفقد هذا الشعر كثيراً من ضياء ملامحه ، ولاضطربت خطاه الوليدة أو قصرت ، ثم قصرت .

وعلة تلك الأزمة هى شىء فى الطبائع أولا ، وشىء فى الحياة التى نحياها آخراً :

أما ذلك الشىء الذى فى الطبائع فهو الولع بالتقليد ؛

وإذا كان الفن هو أحوج ألوان النشاط البشرى إلى الأصالة ، وألزمه بأن يقول الفنان كلمة نفسه هو ، دون أن يزيفها ببارق من تأثر أو تلمح من محاكاة ، فإن الطبيعة امتحنت الفن الجميل بأنه — إلى ذلك الذى أسلفت — أشد ألوان النشاط البشرى إثارة لنزعة المحاكاة وبوارق التأثر .

وما زال كثير من النقاد يعرفون أن شيوع نمط أدبى على يد فنان مقتدر أو حفنة من الفنانين المقتدرين كثيراً ما يدفع أصحاب الملكات الضيقة والنفوس التى تنبّهم أقوالها قبل أن تعدو الشفاه ، يدفع أولئك إلى الوقوع فى هوة التقليد ، وإلى إنكار أصواتهم أنفسهم ؛ لترتفع لهاتهم بالقول المزور المكرور .

وذلك هو ما أصاب الشعر الحديث ، وما هو جدير بأن يصيب كل فن ؛ لقد عاصر شوقى مئات من الشوقيين ، تجلببوا بردائه ، وتقنعوا بوجهه ، ومضى هؤلاء وبقى شوقى .

وفى وقت من الأوقات ، كانت هناك ثلاث صفحات أدبية يومية فى الصحف المصرية ، ومجلتان أدبيتان شهريتان ومجلات أخرى غير أدبية ، وإن كانت تعنى بالشعر بعض عناية ، وكانت كل تلك المنابر حريصة على أن يهدر على صفحاتها صوت الشعر . ولما كان من العسير الصعب أن تشهد الحياة الأدبية فى مصر خمسين قصيدة جيدة كل شهر ، فقد خرجت النماذج الأدبية الرديئة التى كان جديراً بأصحابها أن يكتموها بين أضلاعهم أوفى أدراج مكاتبهم ، خرجت تلك النماذج إلى الحياة العلنية لكى تملأ الجو الأدبى ضجة بلا صدى .

وأنا أعذر الجمهور القارئ حين يرى تلك البضاعة الرديئة فينصرف عنها ، وينصرف بعد ذلك عن كل ما يمت إليها بسبب .

أما الشيء الذى فى الحياة فله مظهران . . أولهما فى حياة القائلين ، والآخر فى حياة الأمة .

القائلون للشعر الحديث هم شباب عرب طالعون ، تفجؤهم الحياة العربية المجتمعية بتناقضاتها وحالها المتخلف ، ويلقى الشباب والثقافة فى نفسهم نبتة التفاؤل والإيمان بالمستقبل ، وهم يعبرون عن هموم نفسهم الشاعرة فى علاقتها بالمجتمع هذا التعبير المنظوم .

والشعر ليس « نية طيبة » فحسب ، ولكنه جهد ودراية ومرانة حتى ليوشك أن يكون صناعة ، وقريب من هذا الذى نقصده ما قاله الناقد القديم « ابن الأثير » ، حين اشترط للشاعر شروطاً :

« يستحب للشاعر أن يكون حسن الأخلاق حلو الشمائل . . . وأن يكثر من حفظ شعر العرب . . . وفى ذلك تقوية لطبعه ، وبه يعرف المقاصد ، ويسهل عليه اللفظ ، ويتسع المذهب ، فربما طلب معنى فلا يصل إليه ، وهو ماثل بين يديه لضعف آلته ، ولا يستغنى عن شعر المولدين المجيدين لما فيه من حلاوة اللفظ ، وقرب المأخذ ، وإشارات الملح ، ووجوه البدائع » .

إن ذلك الذى يسمونه « الإلهام » ليس إلا انتقال التقاليد الشعرية انتقالاً شبه عفوى من السابق إلى اللاحق ، وإلى ما هو من قولى بسبيل أشار أفلاطون حتى قال فى محاوراته :

« إن ربة الشعر ، أيها الشعراء ، هى التى تلهمكم ما تقرضون ، وأنتم تنقلونه إلى الأجيال القادمة من بعدكم ، فينتقل إليهم الإلهام عن طريقكم »

الإلمام بالشعر إذن هو عدة الشاعر وأداته ، ومن الأسف أن هذا المعنى قد فات كثيراً من شعرائنا المحدثين .

توهم كثير من شعرائنا المحدثين أن النية الطيبة قد تصنع شاعراً موهوباً ، وأن الأفكار المجردة أو الاهتمام السياسى المحدد يستطيعان أن يشكلا عملا فنيا دون الاستناد إلى قيم جمالية بلاغية .

وإلى هؤلاء أسوق قولا لبلنسكى رائد النقد الواقعى :

« مما لا خلاف فيه أن الفن يجب أن يكون فنا أولا ، ولا يعنينا كم هى جميلة أفكار الشعر ، أو مدى حماس الشاعر للمشكلات المعاصرة ، إذا لم يكن فى كل ذلك

شعر ، وكل ما نستطيع أن نقوله عن عمل كهذا هو أنه يحتوى على كثير من النوايا الطيبة التى لم تتحقق » .

لقد أساء الكثيرون فهم دعوى الشكل والمضمون فى الشعر ، وأساء الكثيرون فهم الدور الاجتماعى للشعر ، وحملوا تلك الدعاوى أوزار الشعر الردىء والفن المجهض . وكان لا بد من حركة احتجاج ، وتولى الجمهور القارئ عبء هذا الاحتجاج ، فجعله انصرافاً عن هذا الشعر الذى لا يستطيع أن يجد فيه ما يغنيه ويزوده .

أما حياة الأمة فقد اضطربت بالأحداث فى سنواتها المفعمة الأخيرة ، كان كل إنسان بطلا ، وكان على الشاعر أن يثبت بطولته هو الآخر ، وخرج شعر المعركة وشعر الأحداث الوطنية فى عجلة كعجلة الأحداث ، ودون تمهل كما أن الأحداث لا تتمهل ، وكما لا « تحكك » الحياة ولا تصطنى فى أنبائها وأحداثها ، كذلك فعل الفن ، ففقد عنصراً من أهم عناصره ، وهو الروية والتأنى .

* * *

لم أكتب لأنعى الشعر الحديث ، بل لأناقشه ، وأقترح له :

لقد كنت من أوائل من اختاروا هذا الشكل الأدبى وسيلة لبسط ذوات نفوسهم ، ولم يكن ذلك منى إيثارا للمركب السهل والدرب القصير ، بل لعله كان طموحاً إلى تحقيق بعض الغايات التى قد يُعجز المرءَ تحقيقها فى الشكل القديم .

إن زادنا من الشعر العربى القديم بالرغم من غناه ووفرة مواطن الحسن فيه ، قد ترك كثيراً من أرض الشعر ما جاسها ، ومن أشكاله الفنية لم يحوّم فى سمائها .

والعالم المعاصر عالم متفتح ، تأخذ فيه الأمة من الأمم الأخرى خير ما عندها ، وهو فنها وثقافتها ، وتتمثله كما تتمثل تراثها الخاص ، فتكسب بذلك ملمحين هامين ، هما الوفاء للماضى والوفاء للحاضر ؛ لكى تصنع لها مستقبلا أدبيا .

وقد راعنا فى بدء درسنا لأدب غيرنا من الأمم تنوع الأشكال الشعرية من ملحمة ودراما وقصة شعرية ، وتنوع التناول الشعرى : من همس خافت ، إلى خطابية جهيرة ؛ ومن شاعرية غمامية ، إلى نثرية أليفة ، على حين ظل شعرنا العربى فى الأعم الأغلب خطابى النبرة ، غنائى الشكل !

وقد طمح هذا الجيل من الشعراء إلى أن يكون أكثر نفاذاً إلى قلب التجربة الإنسانية ، وأن يجمع إلى شعر الحياة نثرها وإلى ما فيها من تعميم وتقعيد ما يراه من تفرد وتأبد .

وطمح هذا الجيل من الشعراء إلى أن يجرى شعره كما يجرى كل شعر : فى عمق كأنه البساطة ، وفى موسيقى تكاد تخفى لولا ما يدل عليها من الوقع فى الوجدان لا فى الأذن ، وأن يبين منه بشر وأشياء وأحداث .

وذلك — لعمرى — مطمح عسير ، وكان المظنون أن يستطيعه القائلون ، وقد توافرت لهم الدراية بالشعر ، والمعرفة بما عندهم وما عند الناس .

ولكن الأيام والعجلة قد عاقت عن القصد ، وكادت تطمس السبيل .

والآن : ماذا بوسعنا أن نفعل لكى ننقذ الشعر الحديث ؟ لنعد لنناقش ما أسلفت من كلام . . .

* * *

من كتب الأمس

« تاريخ حياتى » لبنيامين فرانكلين

عرض وتقديم للأستاذ محمد عبد الفتاح ابراهيم

لا تقدم كل كتب « التأريخ للحياة » التى يسطرها أفذاذ الرجال حقائق حياتهم كاملة ، وحتى جان جاك روسو الذى بدأ كتابة تاريخ حياته معتزماً الاعتراف بكل شىء واعداً بألا يخدع القراء — خدع نفسه أكثر من مرة قبل أن يخدع قراءه ؛ ذلك لأن الصراحة فى تصوير الكاتب لحياته الخاصة مسألة اختيارية فى العادة .

على أن بنيامين فرانكلين قد تجنب كل ما يمكن أن يحدث عن سقطات النفس ، وقد نجحت الصورة التى رسمها لتأريخ حياته عندما تقدمت به السن — فى تقديم دراسة موضوعية لشخصية من ألمع الشخصيات فى التاريخ الأمريكى*

والواقع أن الكتاب فى صفحاته المائتين لم يعط أكثر من صورة هيكلية للحياة الممتلئة التى عاشها الرجل وإن كانت قد أوضحت تماماً خلقه القويم ، كما أوضحت تحضره أو دماثته التى جعلت منه رجلا سعيداً مجدوداً ، ثم الحكمة وبعد النظر ودقة التقدير التى مكنته ثلاثتها من أن يكون سفيراً ناجحاً لبلاده ، ووصلت به أخيراً إلى الشهرة العالمية .

ولد فرانكلين فى بوستون سنة ١٧٠٦ فى عصر كان كل شىء فيه يقف إلى جانب الرواد الأولين ، وكانت أرض العلم الجديد مبسوطة ممهدة دانية الثمار وافرة الغلات يستطيع الكسب والثراء منها كل من كد واجتهد ، وكانت الثورة الصناعية لا تزال فى بوتقة التجارب ، وكانت تتطلب بعض أعوام طويلة حتى تصل إلى أمريكا ، وكان من الممكن أن يصل كل جندى إلى رتبة الفيلد ماريشال ، وأن يصل كل صبى يافع يعمل فى شركة إلى أن يكون مليونيراً ، وكانت المثابرة والصبر مفتاحى النجاح ؛ ولهذا لم يكن من الصعب أن تتحقق أحلام فرانكلين .

يقول الرجل عن هذا فى كتابه :

« ومن الفقر المدقع والخمول اللذين ولدت فيهما وقضيت فيهما سنوات حياتى الأولى استطعت أن أتقدم إلى حال من الخير العميم وإلى درجة من الشهرة فى العالم ، ولحسن الحظ الذى لازمنى إلى تاريخ متقدم من حياتى ؛ فلربما استحق أولئك الذين سيجيئون بعدى أن يعرفوا الوسائل التى استخدمتها والتى — شكراً لله — قد مكنتنى من النجاح » .

وفى العاشرة اضطر بسبب فقر الأسرة إلى ترك المدرسة ليتعلم حرفة أبيه ، ولكن هذا لم يحل دون إقباله على المطالعة ، وعلى المطالعة بنهم وجشع لا حد لهما ، وكان أستاذاه الحقيقيان فى هذه الأيام المبكرة ديفوا[1] وبونيان[2] ، وقد صحب فرانكلين الكاتبين طويلا ، وربطته بهما صلات مشابهة كثيرة ؛ فالغريب أن فرانكلين كان صبياً يعمل عند صانع شموع كديفوا ، ثم هو أيضاً كديفوا قد لمع اسمه أول ما لمع كصحافى ، وكان الكاتبان صائبى التفكير دقيقى الملاحظة ، وقد

---

* Benjamin Franklin, Autobiography, Everyman's Library ed.

(١) Defoe

(٢) Bunyan .

توافرت لهما القدرة على الكتابة فى أى موضوع يعرضان له ، ولكن ربما كان بونيان هو الذى أثر فى فرانكلين بدرجة أكبر وأعمق ؛ ذلك لأنه هو الذى أوجد فيه الطابع المتدين ، هذا الطابع الذى لم يتركه بالرغم من تطوره فى أواخر أيام حياته ، فقد بقى فرانكلين نقيًّا متطهراً .

ويقص فرانكلين كفاحه الأول فى بساطة وتواضع دون أن يبدى أية علائم على الحسرة أو الألم لما مر به ؛ فقد كانت الحياة قاسية وكان أصحاب الأعمال جشعين فى عنف وقسوة ، ولكن المبادئ الحق يجب أن تنتصر فى النهاية ، وقد توافرت لفرانكلين حاسة غير طبيعية كانت ترشده إلى كل الضروريات واللوازم الحتمية فى كل خطوة جديدة تدفعه إلى الأمام بعيداً عن الفقر والفاقة اللذين عرفهما من فجر حياته .

ويستطيع القارئ أن يتخيل فرانكلين الكهل وهو يستعيد لذاكرته السنوات الأولى من حياته قائلا لنفسه :

« إن كل فرد كان يستطيع أن يفعل ما فعلت لو كان قد اتبع القوانين والنواميس التى فرضتها على نفسى » .

وفيما يلى ما كتبه عن نفسه وهو فى سن الثالثة والعشرين :

« ولكى أضمن خلقى وسلوكى اللذين هما رأس مالى كتاجر ، عنيت ليس فقط بأن أكون مجدا ومقتصداً ، بل بأن أتجنب كل مظهر يدل على نقيض هذا فى صورة ما ، لقد كانت ثيابى بسيطة ولم يرنى أحد قط فى مكان من أماكن العبث ، ولم أذهب أبداً لصيد البر والبحر ، صحيح قد تجتذبنى المطالعة أحياناً من عملى ، ولكن كان هذا يحدث نادراً وفى وقتى الخاص ولم يثر إشكالا ما » .

على أنه سرعان ما أبى البقاء ليمارس العمل كصبى عند صانع شموع ، فهجر منزل أسرته ووجد عملا فى إحدى دور الطباعة بمدينة نيويورك ، كانت هذه هى أخطر وأعظم خطوة خطاها فى حياته ؛ فقد سار به عمله فى الطباعة إلى العمل فى الصحافة ، وإلى العمل التجارى الناجح ؛ فقد بدأ ينشر صحيفة خاصة له هى « تقويم ريتشارد المسكين » Poor Richard'o Almanac ، وفى ذلك الوقت كانت مثل هذه الدوريات التى تحوى الحكمة والفكاهة والأمثال السائرة وغير هذا مما يحتاج إليه الناس تبعاً لطبيعة الحياة التى يحيونها تلقى سوقاً رائجة ، وكانت هى المطبوعات التى تدخل بانتظام كل منزل أمريكى ويقرؤها أفراد كل أسرة ، وقد وصل توزيعها إلى عشرة آلاف نسخة ، واستطاع فرانكلين أن يحصل على الثروة ، ولكن الأهم أنها جعلت من فرانكلين شخصية لها مكانتها فى الأمة الأمريكية .

وكان عمله مرهقاً ، يبدأ يومه فى الخامسة صباحاً ، ويظل يعمل دون توقف حتى يذهب إلى فراشه فى التاسعة مساء ، كان عليه أن يكتب لعدة صحف ، ثم كان يعمل كاتباً للجمعية العامة لولاية فيلادلفيا ، واستطاع فى وقت فراغه أن يتعلم خمس لغات أجنبية ، وكان من الممكن أن يكتفى أى رجل عامل مجد بهذا ، ولكنه وهو فى الرابعة والعشرين من عمره أوجد أول مكتبة أمريكية بالاشتراك ، وعمل بعد ذلك لتكوين أول اتحاد للتأمين ضد الحريق ، وكان هذا الاتحاد دعامة كل أعمال التأمين الحديثة فى أمريكا اليوم .

وانتقل بعد ذلك إلى ميدان نشاط جديد ، فنظم جماعة محلية لمكافحة الحرائق ، ونظم البوليس المحلى ، ثم كون آلاى فيلادلفيا وهو صورة من القوات للدفاع المحلى والحرس الوطنى ، وقام بدور رئيسى فى هذه القوة .

وفى قرابة ذلك التاريخ عين مديراً للبريد فى فيلادلفيا ؛ فمكنه هذا من تنظيم نقل البريد ، وتوزيعه وبالتبعية عاونه ذلك فى توزيع جريدته ، وكان فرانكلين فى كل أعماله يعنى أكثر ما يعنى بمصالح الجماهير ؛ ولهذا فإنه كان دائماً بمنجاة من الإسفاف أو الفساد الذى تعرفه إدارات الحكومة دائماً .

وكان فرانكلين تواقاً إلى الكتابة مختفياً وراء أسماء

مستعارة ، وقد مكنه هذا من الانتفاع بأسلوبه الصلب العنيف ، ومن التعبير عن آرائه دون أن يشك فى اتجاهاته مجتمع فيلادلفيا الذى يعيش فيه ، وقد استطاع بحكم عمله ككاتب وطابع وناشر أن يصدر ما شاء من الكتيبات مختفياً وراء أى اسم يتخيره ومحتفظاً بسره كمؤلف للكتيبات .

وأطرف ما كتب فى هذه الكتيبات التى صدرت بأسماء مستعارة والتى قد احتوتها الآن علانية « مجموعة مؤلفاته » هو كتيبه الذى وسم بعنوان « نصيحة الى كل شاب ليعرف كيف يتخير صديقته » ، وقد جاء هذا الكتيب فى صورة رسالة موجهة إلى صديق ، ويقدم فرانكلين فى هذا الكتيب أقوى الأسباب للزواج « على أساس أنه الصورة الطبيعية الوحيدة التى تمكن الرجل من الحصول على السعادة ؛ فالرجل العزب حيوان غير كامل ، ولا يستطيع أن يصل إلى القيمة التى تكون له عندما يكون له شريك فى حياته» ويتابع فرانكلين حديثه الذى نشره باسم مستعار فيقول : « ولكن إذا لم تنفذ هذه النصيحة ، وأصررت على النظر للمسألة الجنسية كصورة من صور التجارة فإننى أكرر لك نصيحتى السابقة وهى أنك يجب أن تفضل فى كل غرامياتك النساء الكبيرات السن » وعاد فرانكلين بعد هذا يقدم الأسباب التى يستند إليها فى هذا التفضيل فيقول :

« لأنهن أكثر معرفة بالعالم ، وعقولهن ممتلئة بالمعرفة ودقة الملاحظة ، ومناقشاتهن أصلح للإنصات والتعقيب عليها ... ثم غير هذا مما لا محل له فى هذه الصفحات . ومن شاء مزيداً فليرجع إلى الدراسة الكاملة للكتيب فى مجموعة أعمال فرانكلين .

ويستطيع من شاء دراسة حياة الرجل وكتاباته فى كتاب مبسط بالعربية أن يرجع إلى كتاب الأستاذ عباس محمود العقاد عنه وقد نشرته مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٥ .

وقد خلص فرانكلين فى كل ما كتب باسم مستعار من النفاق والتضليل ، ولم ينس روحه المرحة وأسلوبه الفكه ، وقد علمته التجربة أنه لينجح فى هذا الميدان « الملعب المثقل بالأتربة » يجب أن يستند بعمله إلى نظام عنيف .

كانت كل أمنيته العمل المتواصل بالرغم من كثرة أصدقائه ، وبالرغم من اهتمامه بنواحى الحياة فى فيلادلفيا ؛ فقد ظل مواطناً للعالم كله لا لأمريكا وحدها .

وهنا ينتقل بنا فرانكلين إلى مرحلة أخرى من حياته ، فإن أعماله قد انتظمت ، وقد بدأ يجنى ثمار جهوده الأولى ومثابرته وكفاحه ، وإذن فلبتجه إلى ميدان آخر يقول هو عنه : « إنه خدمة وطنه وبنى جلدته » ، وعندى أنه استهدف فى الواقع إشباع رغبته فى العلم والصناعة ، وفى المسائل العلمية لاستكمال ما قد يجوز لنا أن نطلق عليه تجاوزاً « الشعور بالنقص » .

وفرانكلين من بين المجموعة القليلة من الناس الذين لم يتلقوا دراسة علمية فنية منتظمة ، ولم يدرب حتى على العمل اليدوى تدريباً تحت إشراف إخصائى فنى ؛ ومع هذا فقد قام بنصيب كبير فى الميدان العلمى الصناعى ، يقص علينا كيف صنع موقداً للطهى يوضع وسط الغرفة ، ومسألة اختراع موقد للطهى بدائى الصنع ليست أمراً مستغرباً وقد تنظر لها اليوم على أنها لا شىء ، ولكن لكى تستطيع أن تقدر مدى اهتمام فرانكلين بإبراز هذا العمل فى تأريخه حياته يجب أن تعرف طبيعة وصورة الحياة فى أمريكا فى ذلك العصر مع تزاحم الرواد الأولين ؛ على أن هذا لم يكن كل شىء ، فلم يلبث فرانكلين أن صنع مصباحاً لإضاءة الطرق ، وللمصباح فتحات للتهوية ؛ وبذلك فإن دخان الشموع لا يسبب اقتتام الزجاج وتغطيته بلون أسود .

وهنا يقول فرانكلين : « إنه عندما أضيئت فيلادلفيا بهذه المصابيح وعم استخدامها حتى فى الطرق الجانبية والتى عند أطراف المدينة كانت فيلادلفيا أجود إضاءة من لندن مدة سنوات طوال » ، ويقول الذين أرخوا

للرجل : « إن هنا إسرافا كبيرا فى التقدير » ، وعندى أن فى لندن حتى اليوم مناطق أسوأ إضاءة من قرى الريف وأن فرانكلين لم يكن مبالغاً فى امتداح أثر مصباحه فى المدينة .

وقد قام فرانكلين بعدة تجارب عملية على الأصباغ الملونة ، وكان هو أول من اكتشف أن « البرق » صورة من صور الكهربية ، وكان هو أول من وضع أسس وأصول صنع مانعة الصواعق .

على أن الأهم من هذا كله أن نتابع حديث فرانكلين عن مخترعاته هذه وكيف أطربه أن يحصل على عضوية الجمعية العلمية الإنجليزية وعلى ميداليتها الذهبية للبحث الذى كتبه عن « وميض البرق والصواعق » ، وأنه لم يهتم قط بأن يسجل شيئاً من مخترعاته ولا أن يحتفظ بحق صنعه واستخدامه ؛ ذلك لإيمانه بأنه ليس من حق الفرد أن ينتفع من اختراع يفيد الجنس البشرى كله .

ويقدم الكتاب جانباً غير قليل من حياته السياسية عندما أسهم فى خدمة فيلادلفيا بعضوية جمعيتها التشريعية ، ويقص علينا رحلته إلى لندن للدفاع عن حقوق الناس فى فيلادلفيا بمناسبة إصدار قوانين الضرائب .

ومرة أخرى نصحب فرانكلين السياسى فى بعثته إلى باريس ممثلا للولايات الأمريكية عندما قامت الحرب بينها وبين بريطانيا ، ونستكمل السرد الذى يقدمه فرانكلين عن حياته فى باريس بما كتبه عنه أولئك الذين أرخوا لحياته ، وكيف استطاع فرانكلين أن يعمل بمهارة فى خضم السياسة المعقدة ، بل فى خضم دسائس الحكومات فى ذلك العصر ؛ على أن الناس فى باريس قد عرفوا فرانكلين أكثر ما عرفوه على أنه فيلسوف وعالم وحكيم ، والواقع أن فرانكلين قد بقى كذلك حتى مات فى الرابعة والثمانين من عمره .

والكتاب بعد هذا تمتلىء صفحاته بالجمل التى تجرى مجرى الأمثال السائرة ، الزاخرة بالحكمة وروح المرح والدعابة الخفيفة ، وقد جاءت كل هذه الأقوال والحكم أصلا فى « أقوال الفقير المسكين ريتشارد » ، وقد صدرت منها طبعة مختزلة جمعها توماس هيربرت رسل شملت أطرف ما فى التقويم من سنة ١٧٣٣م إلى سنة ١٧٥٨ م ، وهو بدوره كتاب يستحق الدراسة .

* * *

مشكلات الفن

نقد عنيف لكتاب للفيلسوفة لانجر

بقلم ريتشارد وولهايم

ترجمة الأستاذ أحمد خيرى سعيد

دارت فى السنوات الأخيرة رحى لون من الحرب الباردة ، كان ميدانها الرئيسى أمريكا ، ومثلت الفلسفة الإيجابية دور العدو فى هذه الحرب . ومن أشهر شخصيات هذه المعركة السيدة لانجر التى كتب ناشر كتابها « الفلسفة فى ثوب قشيب » على غلافه مقرظاً : « إنه لقى رواجاً عظيماً يندر أن يلقاه كتاب عن الفلسفة » .

والواقع أن من أسرار نجاحها أنها جمعت إلى مؤهلاتها الفكرية الرفيعة الملحوظة فتنة المتمرد ؛ ولأنها قد تخصصت فى المنطق ، ولها فيه مؤلف كلاسيكى ، لم تضطر إلى أن تغض النظر عن الفلسفة الإيجابية ،

وإن راحت تحاول تأليب الفلسفة الإيجابية على الإيجابيين وتوجهها ضدهم .

وهى تفعل ذلك فى كياسة ولولبية ، وقد بدأت هجومها بنقد الفلسفة الإيجابية للغة ، وفى رأيها أن النقد — وهو أعظم أجزاء الإيجابية إثارة — صحيح كل الصحة إلى حد بعيد ، لكن المحير هو إلى أى مدى يكون هذا النقد صحيحاً ؟ إذ أنه على حين يقدم لنا عرضاً خالياً تماماً من الخطأ عن الرمزية الجدلية — إذا به يغفل وجود رمزية غير جدلية ، أى رمزية تدرك بالبديهة ، هذه الرمزية التى تتميز بثلاث صفات هى :

أولا : أنها لا تعمل بوساطة رموز مركبة مؤلفة من رموز أبسط كما تعمل اللغة — مثلا — بوساطة الجمل المؤلفة من كلمات ، لكن كل رمز فيها وحدة فريدة غير قابلة للتحليل .

ثانياً : أن المعنى الذى تتضمنه يخصها هى بصفة طبيعية أو جوهرية لا بصفة تقليدية .

ثالثاً : أن مضمونها واضح محدد من حيث إنه ليس عن حياة الإحساسات ، ولكن عن شكل هذه الحياة ، حياة الإحساسات . وعند السيدة لانجر أن الفن مثل أعلى من الرمزية غير الجدلية (البديهية) .

وفى آراء السيدة لانجر فترات مبهمة غامضة ، والوقوف عندها والتشبث بها ليس إلا حذلقة وتظاهر بالعلم ، ولا سيما إذا كان من السهل العثور على فقرات واضحة تمكن الإشارة إليها فى يسر . ولا أدرى : هل الفلسفة الإيجابية ستثبت لحملات السيدة لانجر أولا ؟ وإنما الذى أدريه وأثق به هو أن الفن لا يستطيع الحياة طويلا فى ضوء نظرياتها الدفاعية .

والفكرة فى هذا أن أية نظرية تنظر إلى الفن على اعتبار أنه شكل من أشكال الرمزية أو بعبارة أخرى : تنظر إلى الأعمال الفنية الفردية لا على أنها رموز مركبة ، بل على أنها رموز فردية .

إن هذه النظرية تفضى — ولاشك — آخر الأمر إلى تحقير الفن تبعاً لتحقيرها الفنان ؛ ذلك لأنه — تبعاً لهذه النظرية — لن يكون الفنان خالق العمل الفنى ، وإنما يكون مجرد مكتشف له ؛ وقد يكون عند الفنان — كما يكون عند المنقب عن الآثار — نزوع يميل به إلى القيام بهذا الكشف ويصرفه عن ذاك ، لكنه فى نهاية المطاف لا يستطيع أن يدعى لنفسه الفضل فيما كشف عنه للعالم ، أو يدعى المسئولية عنه أكثر مما يدعيه « شليمان[1] » خاصاً بعجائب « مايسين[2] » .

وبذلك يكون الفن نفسه قد سلخ عن الحال الإنسانية ، وطهر من الدوافع والرغبات ، ولربما يبدو أول الأمر مبجلا مطهراً ، إلا أنه سيكون على التأكيد فى آخر الأمر مريضاً ومشوهاً .

ولا تزال السيدة لانجر تصر على أن مجال الفن هو فى الطبيعة البشرية ، لكنه إذا لم يكن — أيضاً — نابعاً من الطبيعة البشرية وبوساطتها — فلست أرى قيمة كبيرة لما سلمت به ؛ فإن الفن — بناء على هذا التفسير — يكون نوعاً من الكتابة المقدسة على الحائط ؛ وهو بهذا الوصف قد يكون ممتعاً أو مثيراً أو دراماتيكيا ، ولكننا فى العادة نقدر الفن ، لا من أجل ما يقوله ، بل من أجل حقيقته وما يوضحه .

وفى الحق أننا إذا قطعنا الصلات الواشجة بين الفن والنشاط الإنسانى ، فإننا لا نقضى على قيمته فحسب ، بل على معناه أيضاً ، أو بعبارة أخرى : أليس الواقع أن شطراً كبيراً من جمال الأعمال الفنية الدينية العظيمة وما تبعثه من شجن راجعاً إلى الحقيقة الواقعة ، وهى أن أولئك الذين تصورهم لو بعثوا إلى الحياة مرة أخرى لم يفهموا هذه الصور والرسوم ؟

وقد سلمت السيدة لانجر فى كتابها « مشكلات

(١) شليمان : « هزيتس شليمان » من الأثريين الألمان عاش من سنة ١٨٢٢ — ١٨٩٠ .

(٢) مايسين : مدينة إغريقية قديمة فى الشمال الشرقى للباولوبونيز ، وتنسب إليها الحضارات التى كانت فى بلاد الإغريق وآسية الصغرى من سنة ١٥٠٠ — ١١٠٠ ق.م. « المجلة » .

الفن » لنقاد أعمالها السابقة بطائفة من وجهات النظر ، ومعظمها من النوع الخاص بالمصطلحات . ويرى بعض النقاد أن هذا هو أهم وأعظم ما فى الكتاب ؛ ولكنى شخصيا أجد أن صنيعها هذا يثير القلق ؛ إذ أنه يشير إلى ميل المؤلفة إلى القول بأن نظريتها « الجمالية » Aesthetce ليست هى ما تقوله نفسه بالفعل ، بل ما تريد أو تنوى أو ترجو أن تقوله . وقد فهمت وجهة نظرها بطبيعة الحال ، ولكنى أشك فى إمكان أن تبقى

فلسفة الجمال أو أى فرع من فروع الفلسفة على قيد الحياة بعد هذا التعاهل والتقريظ فى النفس ؛ ذلك لأن كل امرئ – قبل كل شىء – يشعر بأنه يملك فى أعماق نفسه الحقيقة ، وكل ما يجهده هو محاولة إخراجها واضحة للناس ، ولكن أليس الفيلسوف يتميز عن بقية الناس بأنه يضع فى كلمات ما يقوله هو وما يعجز الآخرون عن التعبير عنه ؟

